

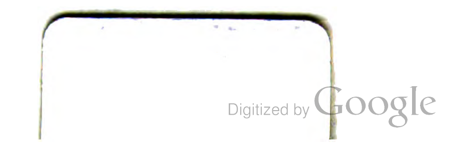

BENEDETTO CROCE

# ESTÉTICA








Digitized by Google

FILOSOFÍA
COMO CIENCIA DEL ESPÍRITU

---

# ESTÉTICA

B. CROCE

ṣ u

# ESTÉTICA

## COMO CIENCIA DE LA EXPRESIÓN Y LINGÜÍSTICA GENERAL

### TEORÍA E HISTORIA DE LA ESTÉTICA

SEGUNDA EDICIÓN ESPAÑOLA
CORREGIDA Y AUMENTADA, CONFORME
A LA QUINTA EDICIÓN ITALIANA, POR

ANGEL VEGUE Y GOLDONI
PROFESOR EN LA ESCUELA SUPERIOR DEL MAGISTERIO

CON PRÓLOGO DE
MIGUEL DE UNAMUNO





FRANCISCO BELTRÁN
LIBRERÍA ESPAÑOLA Y EXTRANJERA
PRÍNCIPE, 16. - MADRID

A LA MEMORIA DE MIS PADRES

PASCUAL Y LUISA SIPARI

Y DE MI HERMANA MARÍA

B. C.

# PRÓLOGO (*)

## A LA VERSIÓN CASTELLANA DE LA «ESTÉTICA» DE B. CROCE

Confieso contarme en el número de aquellos a quienes les atraen muy poco o nada los tratados de Estética, y más si son de filósofos. Prefiero con mucho las observaciones que sobre el arte hacen los grandes artistas, aunque se equivoquen en ellas, y recuerdo siempre, a propósito de la estética más o menos preceptiva, el cuento aquel, un poco más de lo debido brutal, de Diderot, en que nos cuenta del marsellés y el eunuco comprador de esclavas para el harén de su amo. Me es también sospechosa y muy poco grata casi toda la crítica cuando no llegue a ser aquella que reclamaba Flaubert en carta a *Jorge Sand*, que Croce cita al final del capítulo XV de su Historia, dedicado a De Sanctis, en quien nos presenta un crítico así, artista y modelo. Mas sé, por otra parte, que no todos los estéticos se proponen preceptuar reglas a que los artistas *hayan de* sujetarse, y que no entra Croce entre esos.

Muy exacto, por otra parte, como dice Croce, que toda obra de ciencia es a la vez obra de arte, proposición que mucho más que a otras obras de ciencia o de filosofía, se aplica a ésta su Estética, obra de arte sin duda y excelentísima como tal.

Ríñese hoy en Italia batalla de ideas, sobre todo entre críticos y artistas, en torno al nombre de B. Croce como en torno a una enseña. Y con frecuencia suena del lado de los

(*) De la primera edición castellana, publicada en 1912.

artistas el nombre venerando y glorioso de Josué Carducci. Y este Carducci, que, como dice Croce en una carta suya a Alberto Lumbroso, director de la *Rivista di Roma*, y publicada en el número del pasado Abril de dicha revista, había profesado durante largos años aborrecimiento a la Estética, «aborrecimiento que hay que atribuir en parte a su ánimo de poeta, retuso a toda disciplina filosófica, y en parte al ambiente en que se educó y vivió», y que, «en el fondo, había odiado tanto más ferozmente a la Estética cuanto menos la había conocido, haciéndose de ella una imagen fantástica, que se compadece mal con las cosas sencillas» que Croce expone en este su libro; este mismo fiero Carducci, en una tarjeta que puso en Julio de 1902 al autor de este libro, cuando le hubo publicado, decíale: «El libro de ESTÉTICA me es una revelación y una guía... Tiene usted mucho y vivaz ingenio y una profunda y viva erudición». Y este juicio del gran poeta tendrán que hacer otros poetas, retusos como él a la Estética, cuando lean ésta.

Porque la ESTÉTICA de Croce, no a pesar de ser una obra de robusta y segura filosofía, sino precisamente por serlo, es una obra fuertemente liberadora y sugestiva para un artista, una obra revolucionaria, y son los artistas y poetas los que ante todo deben leerla y meditarla.

La enemiga entre artistas y críticos creo que sea tan antigua como el arte y la crítica mismos, y el arte y la crítica son hermanos gemelos, si es que no son una misma y sola cosa vista desde dos puntos. Ciertísimo que todo verdadero crítico, si ha de merecer tal nombre a título pleno, es artista, y que reproducir una obra de arte exige a las veces tanto o más genio que producirla, y no menos cierto que muchos harían mejor que intentar darnos nuevas odas, pongo por caso, revivir ante nosotros las antíguas, las de siempre más bien, enseñándonos a gozar más y mejor de ellas. Pues criticar es renovar. Una obra de arte sigue viviendo después de producida y acrece su valor según con los años van gozándola nuevas generaciones de contempladores, ya que cada uno de éstos va poniendo algo de su espíritu en ella. Lo más de la hermosura que sentimos al leer el Evangelio débese a la ingente labor de sus comentaristas, a las veces que hemos visto aplicada cada una de sus sentencias. ¿Y quién duda que

el *Quijote*, verbigracia, es hoy, merced a sus críticos y comentadores, más bello, más expresivo que recién producido y virgen aún de lectores lo fuera? «Sin la tradición y la crítica histórica — escribe Croce —, el goce de todas o casi todas las obras de arte producidas una vez por la humanidad, se habría perdido irremisiblemente; seríamos poco más que animales sumergidos no más que en el presente o en un próximo pasado».

Ni hay línea divisoria precisa entre crítica y producción artística directa. ¿Hay mucho más poético que los ensayos críticos de un Coleridge o de un Sainte-Beuve? Con razón dice Croce que «el simple erudito no logra jamás ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus, revolviéndose de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios; pero el ignorante bien dotado, o pasa indiferente junto a obras maestras para él inaccesibles, o en vez de comprender las obras de arte cuales son ellas en efecto, inventa otras con la imaginación». Y añade que «la laboriosidad del primero puede al menos alumbrar a los otros, mientras la genialidad del segundo queda estéril del todo». Y aquí siento tener que discrepar de crítico y artista tan perspicuo. ¿Estéril? ¿Estéril quien inventa con la imaginación otra obra de arte? Si realmente *ne inventa egli altre con l'imaginazione*, su labor no es estéril, siempre que esta su invención sea bella. ¡Cuántas obras de arte no han salido de otras! En rigor, casi todas. Los palimpsestos de que al final del capítulo XVI de su *Teoría* nos habla Croce, esas «nuevas expresiones sobre las antiguas fantasías artísticas, en vez de reproducciones históricas» son en arte perfectamente legítimas. El terror del año mil, el milenario, podrá no ser una verdad histórica, pero no por eso será menos bella la poesía catalana de Guimerá al año mil. Aún hay más, y es que hasta evidentes erratas o malas traducciones han servido de pie para nuevas creaciones, no ya artísticas sólo, sino filosóficas. En la relación de Averroes a Aristóteles se ve esto. Una errata, una equivocación, es a las veces tan generatriz como la rima.

Ocurre también, con sobrada frecuencia, que se meten a críticos artistas fracasados, y a los motivos de error que llevan a un crítico a proclamar bello lo feo o feo lo bello, y

que Croce indica en el capítulo XVI de la *Teoría*, se añade que creen mejorar las obras criticándolas o extractándolas. Recuérdanme a aquel médico que no pudiendo llevar a un paciente a la orilla del mar a que respirase libre brisa marina, le enviaba cada día una gran caja cerrada y lacrada y sellada a la orilla del mar para que del aire que contenía respirase.

No es raro encontrarse con quienes, profesando la crítica, parece se imaginan que la obra de arte es para la crítica, que el artista nació para el crítico. Esto dicen los artistas. Pero tampoco es raro encontrarse con artistas que se imaginan nacieron para sí mismos, que son ellos el fin del universo, creado todo, y que los críticos han nacido para ellos. Sentimientos no ya teleológicos, sino egoístas, tan extraños al arte como a la crítica. Estos artistas son los que han fraguado la teoría mística del genio, que tan agudamente descarta Croce. Y si hay algo que pueda llamarse genio, cabe un genio crítico, una genialidad crítica también. Y si de *paras*, de finalidad nos es lícito hablar aquí, ni el crítico es para el artista ni éste para aquél, sino ambos para la humanidad y la vida.

Los artistas también han forjado la doctrina del genio inculto y aquello de que el estudio mata la inspiración, que la ciencia deseca al arte; doctrina muy en boga en esta que Croce llama la siempre desventurada España.

Y sin embargo, en obras de verdadera crítica, de crítica artística, reproductiva, que no sea ni la Metafísica aplicada al arte de los alemanes, ni la historia que a él aplican los franceses, según la justa observación de Francisco de Sanctis expuesta en este libro; en obras así es donde los artistas pueden disciplinar su ingenio, fecundándolo. Y no ya en obras de crítica, sino en obras de estética artística, cual es ésta que hoy nos da Sánchez Rojas traducida al castellano. Hora era (*).

---

(*) La primera edición española de la ESTÉTICA fué traducida de la tercera italiana, cuando el profesor Croce introducía no escasas y hasta esenciales modificaciones en la cuarta edición de su notable obra, y se publicó en tales condiciones que exigía una completa revisión, como ahora se ha hecho, adaptándola con toda fidelidad a la quinta y última edición italiana, donde se afirma y concreta más el pensamiento sutilísimo del autor. — *N. del E.*

Es, en efecto, la fusión del arte y de la ciencia lo que da valor y eficacia a la Estética de B. Croce, que es una estética filosófica hecha por un verdadero artista, una obra de filosofía artística tal como lo fueron los diálogos de Platón. Mejor dicho, es una *Estética* estética, donde sobran tantas estéticas místicas, metafísicas, lógicas, éticas y hasta económicas y políticas. Por primera vez he visto aquí la doctrina del arte liberada de la doctrina de la lógica, de la ética y de la psicología, aunque con ellos conexionada. Es esta una estética independiente y sustantiva en lo que cabe, y no una mescolanza de distintas disciplinas, que de cerca o de lejos se rozan con el conocimiento de lo bello. Y en tal sentido, digo que es una obra altamente liberadora y revolucionaria. Leyéndola adquirirán los artistas mayor y mejor conciencia de su independencia artística.

Destruye, por una parte, la superstición de los géneros y de las reglas, pero es para llevarnos a conciencia de la ley de la expresión, de la ley de vida artística, y así nos liberta, ya que la libertad no es sino la conciencia de la ley frente a la sumisión a la regla impuesta. Y, por otra parte, es la obra de Croce una brillante y sólida defensa de los fueros de la fantasía, desconocidos o negados por tantos filósofos de lo bello. Es muy exacto lo que Croce dice de que Kant conoció la imaginación reproductiva y otra combinatoria, pero no la imaginación propiamente productiva, o sea la fantasía, y en este defecto de Kant — defecto no sólo de inteligencia — habrá que buscar algunas esterilidades de sus secuaces. Fueron y son los definidores los que infestan de pedanterías la estética y la preceptiva artística; son los que no logran acabar de comprender, o más bien de intuir, que sólo se definen los conceptos, y que la expresión artística, lo absolutamente individual y concreto, lo vivo, es indefinible. El arte reproduce o más bien intuye individuos, y es muy exacta la observación que hace Croce de que Don Quijote no es sino el tipo de los Quijotes. El tipo medio científico es definible, pero no objeto de arte, a pesar de los esfuerzos de artistas que, como Zola, se empeñan en hacer arte científico. La ciencia define, pero el arte narra o nombra.

Obra de ciencia es la presente ESTÉTICA, y por eso define, pero define conceptos aplicables al arte, no define obras de

arte ni expresiones artísticas concretas. Pero a la vez que obra de ciencia es, lo repito, obra de arte. Y lo es por su ejecución, por la sobriedad robustamente expresiva de su prosa limpia y animada de un íntimo calor de convicción que se pega al que la lee. Pues si acaso peca de algo, es de dogmatismo, el cual no es un pecado artístico. Apenas se encuentra en ella proposición dubitativa o concesiva, y sólo una vez he encontrado una frase como *se non c'inganniamo*, si no nos engañamos. El autor casi nunca vacila en sus afirmaciones, con lo que logra infundirnos su confianza en ellas. Y nos convence tanto o más que con sus razones y la limpidez con que nos las presenta, con su imperturbable seguridad al presentárnoslas.

Débese ello a la simplicidad y coherencia casi matemática de su sistema; pero estas mismas simplicidad y coherencia chocan con muchedumbre de ideas nuestras que queremos meter en él, ideas tal vez contradictorias entre sí, pero que se han hecho carne de nuestro pensamiento, que es y tiene que ser un tejido de contradicciones, al menos aparentes, y a las que nos cuesta renunciar. Rompernos un hábito de pensar, una vieja asociación de ideas, es como desgarrarnos la carne del espíritu. Y si acaso es ventajoso el destruir contradicciones, reduciendo a unidad real su aparente oposición, trae por otra parte el daño de despotencializar nuestras ideas.

La doctrina general filosófica de B. Croce, su filosofía y su doctrina especial estética, choca con tantas tradicionales enseñanzas, con tantas ideas que son ya hábitos de nuestro pensamiento, que nos desgarra éste. Y así es que no nos entregamos a ella desde luego, una vez repuestos de la sorpresa de posesión debida a la seguridad de sus afirmaciones. Una vez repuestos del efecto de su audacia afirmativa, objetamos. Yo mismo he objetado mucho, aunque al cabo, en no poco de ello, haya venido a concluir con el autor.

Y empezando por el principio mismo su primera afirmación, su definición misma del hecho estético, del arte y de la belleza, definición preñada de consecuencias, habrá de ser por no pocos lectores resistida. Intuición es expresión; se intuye lo que se expresa, y el arte se compone de intuiciones. Al leerlo recordé un inolvidable espectáculo de que fuí testigo

hace unos años, y fué tres niños que, puestos frente a un caballo, no hacían sino repetir cantando: ¡el caballo!, ¡el caballo!, ¡el caballo! Pero entiéndase que para Croce, la expresión es, ante todo, expresión interior antes de ser comunicada. A lo que conviene acaso añadir que nunca habría habido expresión interior a no haber la exterior, la que se comunica; que el lenguaje es, como el hombre mismo en cuanto hombre, de origen social. El pensamiento mismo es un modo de relacionarnos los unos con los otros.

Establece Croce desde un principio su clasificación de la filosofía del espíritu, en parte teórica y parte práctica, dividiéndose la teoría en estética, que estudia la intuición de lo concreto, la expresión, el arte; y en lógica, que trata de la definición de lo universal, del concepto, de la ciencia, la una del fenómeno y la otra del númeno, y dividiéndose la parte práctica en economía, según se quiere lo útil, referente al fenómeno, y en moral cuando se quiere lo bueno, referente al númeno. Esta división, acaso sobrado esquemática, recordará a no pocos lectores españoles aquella otra, aquí en un tiempo en boga, del krausismo, que asignaba a la Historia el conocimiento por los sentidos del fenómeno, a la Filosofía el del númeno por medio de la razón, y combinaba ambos en aquella fantástica filosofía de la historia, que era el conocimiento por medio de la inteligencia, o sea la razón aplicada a los sentidos, de las leyes, que son los númenos obrando sobre los fenómenos. Sólo que entre una y otra clasificación media un abismo. Para Croce no tiene valor científico aquella fantástica y arbitraria filosofía de la historia, de la que con tanta gracia dijo D. Juan Valera, que era el arte de profetizar lo pasado. Y la historia, la simple historia, que es arte y no ciencia, halla una exacta determinación en el sistema crociano. En el cual parece ser la moral la que lo domina todo.

¿Y la religión? Confieso que donde más me rebelo de las doctrinas de Croce es en este punto. La religión no tiene en su sistema una posición adecuada. Para Croce, la religión «no es sino conocimiento, y no se distingue de las otras formas y subformas de ésta», afirmando a seguida que «la Filosofía quita toda razón de ser a la religión, porque se le sustituye». No lo espero. Y nótese que digo que no lo espero, y no que no lo creo. Porque en mi sentir, la fe, lo propio de la

religión, así como la intuición o expresión es lo propio del arte y el concepto lo propio de la ciencia, la fe es, más que otra cosa, esperanza, y la esperanza, de fondo teleológico, no es precisamente fenómeno conocitivo. La mejor definición de la fe religiosa sigue siendo la de San Pablo: sustancia de las cosas que se esperan. No puedo resolverme a pensar que la religión se sume en la Estética, ni en la Lógica, ni en la Economía, ni en la Ética, aunque las contenga. Es más bien como la envolvente de todas ellas, y si a unos se aparece como una metetética, a otros lo hace como una metalógica, como una metética a muchos, y a mí, principalmente, como una meteconómica, como la esperanza de la inmortalidad personal y concreta.

A los más de los lectores españoles de B. Croce, si lo meditan con el alma de su raza, se les aparecerá la religión como cosa de sentimiento, perteneciente, por lo tanto, según nuestro autor, a la actividad económica. Se trata en ella del gran negocio de nuestra salvación, como dicen los jesuítas. Pero es una economía trascendente y fundada en fe, es decir, en esperanza. Nuestro último fin es poseer a Dios, y no sólo por el conocimiento gozar de Dios, hacernos Dios y Dios, que es más yo que yo mismo, es el que me garantiza la inmortalidad. «¿Si nos morimos del todo, como los perros, para qué Dios?», me preguntaba un campesino español, por cuyas venas corría la sangre de nuestros místicos. Como Kant, ponemos a Dios para garantir nuestra inmortalidad; es una garantía teleológica. Dudo mucho de que un genuino lector español, de que un hijo de esta «siempre desventurada España», se satisfaga con aquella absoluta libertad del espíritu que se quiere a sí mismo, de que Croce nos habla al final del capítulo VII de su *Teoría*. Eso no nos resuelve el problema.

Podrá Croce redargüirnos que no tiene solución el problema religioso tal como lo planteamos, o que no existe tal problema; pero la desesperación de nuestra esperanza volverá una y otra vez a planteárnoslo. No nos avendremos a sustituir la religión con la Filosofía, que no nos consolará jamás de haber nacido. Y a él, al italiano, le quedará el decir que estos son ensueños místicos de la siempre desventurada España. B. Croce es profundamente italiano, y en italiano piensa y

siente, y el alma italiana, a pesar de las apariencias en contrario, nunca fué en su fondo mística, por lo menos tal como aquí lo sentimos. Del llamado misticismo franciscano al misticismo teresiano media un abismo.

La italianidad de B. Croce estalla a cada momento en esta su obra, obra italianísima. Y es lo que le da valor. Es el pensamiento de un pueblo de cultura. Y estalla hasta en los detalles. Cinco nombres nos presenta Croce como jalones de la ciencia estética: Aristóteles, Vico, Schleiermacher, Humboldt y De Sanctis, y de los cinco, dos son italianos; aún más, napolitanos. Y cuando quiere ejemplificar las graciosas degeneraciones de la llamada física estética, acude a un italiano, a un napolitano, a Tari.

Mas volviendo de esta digresión a la doctrina general estética de B. Croce y a su teoría de la expresión como característica del arte y de la belleza, hay otra doctrina, íntimamente conexionada con ella, y a la que se resistirá, de seguro, en rendirse el lector. Es la doctrina de lo bello natural, de lo bello objetivo o de la naturaleza, tuétano del sistema de idealismo humanístico de la ESTÉTICA de Croce. El cual niega el llamado bello natural, en cuanto algo independiente de la intuición humana. Para Croce, lo bello es la expresión lograda *l'espressione riuscita*. Y el lector objetará.

Está muy bien — se dirá — ; no existe lo bello natural; lo bello es la expresión lograda o conseguida, es la expresión, pero ¿por qué se logra?, ¿por qué la consigue uno ante tal impresión y ante tal otra no? ¿No depende este conseguimiento o logro de la cosa misma intuída, de la materia de la intuición? Lo bello, me dice el autor, es el valor de la expresión o la expresión misma; pero el valor de la expresión es algo más que la expresión misma; le añade algo. Hay cosas más o menos bellas, expresiones más logradas o más felices que otras, expresiones más expresivas en fin. ¿Y éste, más o menos, no depende del objeto mismo? ¿Por qué unas impresiones se dejan expresar mejor que otras y algunas resisten a expresión? El proceso de la producción estética incluye, según el autor: *a)*, impresiones; *b)*, expresión o síntesis espiritual estética; *c)*, acompañamiento hedonístico o placer de lo bello; *d)*, traducción del hecho estético en fenómenos físicos. Entra, pues, en ese proceso la impresión, y es que la impresión mis-

ma, que pertenece a la naturaleza tanto como al espíritu — si es que éste es otra cosa que naturaleza —, ¿no contribuye por sí a lo bello, no es bella? Se me dirá que una cosa no es bella hasta que no la he hecho tal, pues ya el autor me dice que una cosa es útil o buena porque la quiero, y no la quiero porque es útil o buena. Mas me temo que en estas oposiciones absolutas, como entre naturalismo e idealismo, están jugando con los vocablos, y que las afirmaciones de un sistema son traductibles en las del otro, sin más que cambiar la clave. El arte, se me dice, es el que produce lo bello natural. Ya Schiller dijo que también el arte es naturaleza, y bien podemos añadir que la naturaleza es arte. Y así todo es uno y lo mismo.

Ya en teología se plantearon el problema de si lo malo es malo porque Dios así lo ha establecido, o lo ha establecido así porque es malo, y esta distinción sigue dominando todo el proceso del pensamiento humano.

Y el lector, no rendido aún a la doctrina idealista de Croce, quiere atacarle por otro flanco. Distingue Croce entre lo bello y lo agradable, ya que parece hay cosas agradables que no son bellas; pero, ¿de veras las hay? ¿No será lo agradable, y no lo expresivo, el germen de lo bello? Una expresión se logra y nos da sentimientos estéticos: ¿no decimos que es bella por el placer que nos causa el logro de la expresión?

Acaso es muy acertado el concepto que de la belleza tenía el holandés Hemsterhuis, y que Croce reproduce; acaso se trata de un problema de economía espiritual, de máximos y mínimos, de obtener la más plena y rica intuición con el menor esfuerzo, lo que se consigue ante un tipo medio, ante un fenómeno que nos dé, individualizado, lo más del contenido de su especie. «El individuo A — me dice Croce — busca la expresión de una impresión que siente o presiente, pero que no ha expresado aún». ¿Y por qué no la ha expresado? ¿No habrá en la expresión misma algo que a ser expresada se resista, una fealdad natural? Ante un hermoso caballo me digo: «¡He aquí todo un caballo!» ¿No hay en el caballo mismo una totalidad que responde a esta frase popular y corriente?

Todas éstas son, como se ve, preguntas y nada más, pre-

guntas que supongo se hace el lector antes de rendirse al idealismo de B. Croce. Los problemas que esas preguntas ponen son problemas psicológicos y no estéticos, podrá el autor respondernos. Y estamos en el núcleo de la cuestión, y es una filosofía del espíritu fuera de la psicología, que es una ciencia natural o, mejor, un espíritu fuera de la naturaleza. Idealismo que habrá de resistirse a no pocos lectores de Croce, sobre todo a los españoles, ya que nosotros no somos, en el rigor filosófico técnico de la palabra, idealistas ni racionalistas. El nuestro, el que culmina en nuestra mística, es un naturalismo que frisa en materialista, y es, en el fondo, irracionalismo. Tal vez sea ésta la desventura nuestra a que B. Croce alude. Y yo no sé si es o no nuestra flaqueza; pero, séalo o no, es nuestra fortaleza también.

Este nuestro naturalismo de inconsciente filosofía explica nuestro realismo estético, que otros pueblos tienen por brutal; nuestros Cristos sanguinolentos y con pelo natural, todo eso en que buscamos la emoción patética más que la expresión ideal. Y los que estimen que la tauromaquia es arte, recordarán aquella frase de aquel gran torero al gran actor Máiquez que le reprochaba una suerte: «Señor Miquis, aquí se muere de veras». Morirse de veras tiene poco de ideal.

Algunos otros lectores, aunque menos, resistirán la identificación de la Estética con la Lingüística. Por mi parte, y en concepto de profesor de Lingüística, la acepto desde luego. La verdadera materia del arte literario, de la poesía, es el lenguaje que contiene en sí el tesoro todo de nuestras intuiciones. Expresar es nombrar. Se perciben los elementos materiales de una cosa, pero no se la conoce hasta que no se la nombra uno en sí. De que en una lengua falte el nombre de un objeto natural no se deduce que no existiera el objeto ante los que la hablaban, sino que no lo distinguían de otros, que no hablaban de él, que no lo conocían como tal.

Exactísimo que la primera obra de arte es la lengua, que nos da el mundo intuído. Y una lengua se compone de metáforas y de símbolos. La palabra es siempre metáfora y siempre símbolo. Mas la verdadera obra de arte es el lenguaje hablado y vivo. Una poesía bella, es decir, una poesía, es la que habla como un hombre; sólo los pedantes hablan como un libro, es decir, como un libro que no habla como un hom-

bre. El lenguaje es siempre poesía, afirma muy bien Croce.

Y es esta sana concepción del lenguaje como obra de arte lo que le hace revolverse contra los excesos del gramaticismo. Punto es éste que recomiendo a nuestros pedagogos, esclavos, por lo común, no ya de la gramática, sino de una gramática empírica, puramente clasificativa y disparatada, que se imaginan ha de hablar uno mejor su lengua materna aprendiendo a conjugar o la definición del adverbio. Y así, en vez de enseñar la lengua, enseñan gramática y la enseñan además mal.

Mostráronme una vez un escrito tan gramaticalmente escrito, que no había en él una falta, y por instinto adiviné que era de un extranjero, como en realidad lo era. Y es que si mañana me presentan un caballo que responda hasta en sus más menudas partes al tipo trazado por un tratadista hípico, me acercaré a tocarlo a ver si es de verdad, si es de carne, como dicen los niños de lo que es verdadero y vivo. Y un escrito así, gramaticalmente construído, no es de carne, no vive.

La labor de la Lingüística, rama de la Estética, es por hoy destruir el gramaticismo preceptivo.

Pensamos con intuiciones, el concepto se apoya en la intuición, la ciencia, en el arte. Y es locura querer hacer ciencia prescindiendo en absoluto del lenguaje. Tendrá la ciencia que crearse un lenguaje. $HO^2$ es tan expresión como «agua». En la filosofía del empiriocriticismo de Avenarius se ejemplifica adónde lleva el querer filosofar desgarrándose del lenguaje que ha hecho nuestro pensamiento, que es nuestro pensamiento. No se logra si no decir las mismas cosas peor dichas. Hasta un tan agudo y perspicaz lingüista como Hermann Paul dice, en la Introducción de sus *Prinzipien der Sprachgeschichte*, párrafo sexto, que «quien no emplee el necesario esfuerzo mental para libertarse del dominio de la palabra, no llegará jamás a una intuición *(Anschauung)* de las cosas libre de prejuicios». ¿Es que es posible librarse del dominio de la palabra? A las viejas categorías realísticas, a las tradicionales abstracciones escolásticas, suceden otras que serán tenidas de aquí a un siglo por no menos escolásticas que aquéllas. Y es ello inevitable, ya que pensamos con palabras, que son abstracciones siempre. La intuición misma

de lo individual concreto es una abstracción de impresiones. Expresar es abstraer.

Y ni siquiera el trazado del pulso que nos da un esfigmógrafo escapa de ser expresión artística, pues que el hombre ideó y produjo el aparato y el hombre intuye e interpreta la línea del trazado.

Pero si algún lector se resiste a la identificación entre Lingüística y Estética, todo lector artista aplaudirá sin reservas la crítica severa que B. Croce hace de las reglas de la retórica, de la teoría de los géneros y de todas esas categorías de lo sublime, lo cómico, etc. Y, sin embargo, desde nuestro punto de vista naturalístico o sentimental, tendríamos también que hacer a ello reservas. Pero más vale dejarlas.

Las teorías estéticas de Croce están luego refrendadas y corroboradas en su historia de la estética, historia que sirve de confirmación y complemento a la teoría.

En esta parte histórica me creo en el deber de llamar la atención de los lectores españoles sobre su juicio respecto al infilosofismo de la segunda mitad del siglo XIX, ya que aquí ha hecho estragos ese cientificismo pseudofilosófico. ¡Las veces que he tenido que burlarme de esa sociología que, como dice Croce, no se sabe lo que como ciencia sea! Y yo, que considero como una de las mayores victorias de mi espíritu sobre sí mismo el haberme libertado de la fascinación que sobre mí ejercía a mis veinticinco años el nefasto Spencer, experimenté un vivo placer estético al leer el juicio que a Croce le merece. Y respecto a lo que de la doctrina del progreso aplicada al arte, y lo de la evolución nos dice, sólo he de recordar que uno de los más funestos escritores contemporáneos nuestros, el que, so color de arte, más ha explotado los bajos instintos de la lujuria, sostenía que, por haber llegado él al mundo siglos después de Homero, es superior como artista a éste.

¿Y tendré que recordar aquella estupenda necedad que se discutió, al parecer en serio, nada menos que en el Ateneo de Madrid, hace unos años, de si la forma poética está o no llamada a desaparecer? Todo, en cierto sentido, está llamado a desaparecer; pues todo, como decía el profesor conimbricense, empezó por no existir; pero mientras la hu-

manidad subsista, todo lo humano subsistirá con ella. En la vida del espíritu nada se pierde.

También debo llamar la atención de los lectores españoles acerca de lo que Croce, naturaleza de fino artista italiano, nos dice de la pedantería profesional o académica alemana, ya que nos la empiezan a mal traducir de nuevo, amenazándonos una nueva época como la del krausismo. El capítulo sobre el gran crítico De Sanctis es a este respecto sumamente instructivo.

Interesantísima también la rehabilitación del gran teólogo Schleiermacher como genial precursor de la estética. ¿Y no será porque era un teólogo ante todo y sobre todo, un teólogo más que un filósofo, por lo que así la presintió? Interesante sería investigar cómo la Estética de Schleiermacher surge de su teología.

Muy de notar son también los juicios de Croce sobre Ruskin y sobre Nietzsche, dos artistas, dos poetas que alguna vez se metieron a estéticos. Del primero, «temperamento de artista, impresionable, excitable, voluble, rico de sentimiento, que daba tono dogmático, forma aparente de teoría, en páginas vivas y entusiastas, a sus sueños y caprichos», nos dice que podrá juzgarse irreverente cualquier exposición reasuntiva y prosaica de su pensamiento estético, que ha de ser por fuerza pobre e incoherente. Y de Nietzsche, que si sus doctrinas son poco rigurosas y, por tanto, poco resistentes, están, en cambio, llenas «de alta inspiración y trasponen la mente a una región espiritual cuya alteza no había sido jamás alcanzada en la segunda mitad del siglo XIX». Por donde se ve el altísimo aprecio que B. Croce hace de los verdaderos artistas por equivocada que su filosofía fuese. ¡Lástima grande que junto a sus nombres figure el de un Max Nordau, verbigracia, indigno de aparecer en una historia de la Estética! Y donde él sobra, faltan acaso otros como el gran danés Kierkegaard.

Cierto es que Croce nos advierte que «con Lombroso y su escuela, y con los sociólogos a lo Nordau, hemos llegado al límite extremo que separa el error decoroso del grosero que se llama despropósito». Estos sociólogos, metidos a críticos de arte, nos hacen el efecto de ciegos de nacimiento, que hacen crítica pictórica juzgando los cuadros a tacto.

¿Y de España? El pensamiento estético español ocupa un puesto en la Historia de Croce, y le ocupa merced a la *Historia de las ideas estéticas en España*, de nuestro gran crítico artista Menéndez y Pelayo, de cuya obra se ha aprovechado B. Croce, citándola con encomio y estimándola en algunas partes y aun fuera de lo que a España exclusivamente se refiere, como por lo que hace a las ideas estéticas de San Agustín y de los primeros escritores cristianos a la historia de la estética francesa en el siglo XIX, la mejor guía. Gracias, en gran parte, a nuestro D. Marcelino figuran honrosamente en esta historia nuestros Arteaga, Azara, Barreda, Feijóo, Gracián, Huarte, León Hebreo, López Pinciano, Luzán, Sánchez el Brocense, el Marqués de Santillana, Juan de Valdés, Lope de Vega y Luis Vives. «España — dice en el capítulo XIX de su Historia — fué acaso el país de Europa que resistió más tiempo a las pedanterías de los tratadistas; el país de la libertad crítica desde Vives a Feijóo, o sea del siglo XVI a mediados del XVIII, cuando decaído el antiguo espíritu español, se implantó allí, por obra de Luzán y de otros, la poética neoclásica de origen italiano y francés.» Pero en otro pasaje, al hablar, en el capítulo XIII, entre los estéticos alemanes menores, nos dice que casi ninguno salió de su país nativo; y en un paréntesis: «sólo Krause fué importado a la siempre desventurada España». Esta última frase la he citado ya.

Me dolió al leerla, aun cuando no esté mal en la aplicación inmediata a que se refiere. Nos duele siempre la compasión de los extraños, y más de los que, como Croce, parecen, en parte al menos, conocernos. Siempre desventurada España... ¿Por qué? ¿Cuál es su desventura? No podemos juzgar de la exactitud y el valor del epíteto hasta no saber toda la extensión del sentido que su autor le da y en qué le funda. No sé si en Italia, y aun por críticos de la perspicacia y la independencia del criterio artístico de un B. Croce, se nos conoce lo bastante para juzgar de nuestra ventura o desventura, que es, por otra parte, categoría eudemonística. Aun Carducci, que presumía de conocer nuestra literatura, y en parte la conocía; Carducci, el que habló de las contorsiones de la «afanosa grandiosidad española» *(Del rinnovamento letterario in Italia)*, escribió en sus *mosche*

*cocchiere* que «en el concilio olímpico donde se asientan Dante y Shakespeare, hasta España, que jamás ejerció hegemonía de pensamiento, tiene a su Cervantes», mientras Italia siguió mandando a más de uno. ¿Que jamás tuvo hegemonía de pensamiento? La historia de la Compañía que fundó el español Íñigo de Loyola, y su acción en Trento, tal vez probara que no puede afirmarse eso tan en absoluto. Esa hegemonía podría ser buena o mala, según de donde se mire.

Y la misma desventura concreta a que B. Croce alude, la de que fuese aquí importado Krause y no Hegel, o Fichte, o Schelling, o Herbart, ¿a qué se debió, sino a traer Krause, filósofo de segundo orden, raíces religiosas; más aún, raíces místicas? No es lo interesante que fuese acá importado, sino que fuese aquí y en Bélgica, los dos países acaso más hondamente católicos, la patria de Santa Teresa y la de Ruisbroquio, donde echara raíces. Y tal vez la posición espiritual que Croce ocupa frente a la religión, y la que frente a ella ocupamos los genuínos españoles, hasta los que pasamos y nos tenemos por heterodoxos, y algunos aun ateos, estas respectivas posiciones hacen que el filósofo idealista y racionalista napolitano juzgue desventura lo que nosotros, cuando meditamos a solas en ello, sin la pegadiza sugestión de lo europeo, nos vemos forzados a estimar nuestra ventura, por ser tal vez nuestra razón de vida como pueblo, como pueblo naturalista, irracionalista en un cierto altísimo concepto que no excluye el uso de razón, y tal vez como pueblo afilósofo. El sentimiento económico potencializado y hecho trascendente; la preocupación de nuestro último fin personal y concreto; el culto de la inmortalidad sustancial, nos dominan. La pura contemplación desinteresada no es cosa nuestra.

En estas páginas que preceden a la traducción española de la Estética de Benedetto Croce, he querido mostrar, más que mi asentimiento personal a sus doctrinas, que es grande, pero cosa que al lector debe de importarle poco, las dudas que en el ánimo de éste puede levantar su lectura y el sentimiento que en él provocara lo que el gran pensador italiano parece pensar de nuestro pueblo. Es, creo, la mejor introducción española a esta también española traducción, y el más leal y viril modo de honrar la obra de Croce, uno de

cuyos mayores méritos, y no el menor, es el de suscitarnos esas dudas y problemas y el de hacernos volver, con una sola frase, a nosotros los españoles, a nuevo examen de conciencia colectiva. Por mi parte, debo a B. Croce no pocas enseñanzas, corroboración de puntos de vista, esclarecimiento de ideas que bullían en mí confusas, expresión neta de oscuras impresiones que en mí germinaban, solución de dudas, soldamiento de cabos sueltos y de incoherentes fragmentos de pensar; pero le debo también el que me haya suscitado nuevas dudas, el que me haya hecho formularme nuevas preguntas, y, como español, le debo el haberme despertado aún más, con una simple frase, que vale mucho por venir de quien viene, la conciencia de la dignidad de mi patria y el pesar de la piedad, no sé hasta qué punto merecida, con que se la mira fuera de nosotros y, hasta tristeza y vergüenza da decirlo, dentro. «¡Pobre España!»

Aquí debía acabarse este prólogo, que harto es ya, y aquí de hecho se acaba. Creí casi un deber enviárselo al mismo Croce antes de darlo a la estampa; se lo envié, y me felicito de ello, por haberme valido una carta del ya ilustre filósofo, de que quiero y debo dar aquí cuenta en lo que atañe a la frase que suscitó mi acaso algo morbosa susceptibilidad patriótica.

Traduzco la parte de la carta que no es puramente personal. Dice:

«Me agrada lo que dice usted en su prólogo, y no sólo en aquello en que está conmigo conforme — y lo está con íntima inteligencia de las cuestiones —, sino hasta en la parte en que de mí disiente, y donde su disentimiento me resulta casi siempre instructivo. Sólo en pocos puntos creo que no tendría usted razón para objetarme si leyese los ulteriores desarrollos de mis pensamientos en la *Lógica* y en la *Filosofía de la práctica*. La *Estética* es, relativamente, un libro juvenil. Es mi primer libro de Filosofía, porque durante muchos años no me he ocupado sino en historia y, entre otras cosas, en las relaciones históricas de Italia con España, sobre lo cual he escrito una veintena de pequeñas Memorias. (En este tiempo estuve en correspondencia con Menéndez y Pelayo, con Rodríguez Marín, con Rodríguez y Villa, con Cotarelo, con Menéndez y Pidal, etc.). En mis posteriores libros ha

madurado mi pensamiento. Y hasta en punto a Estética, en el volumen *Problemas de Estética*, y más propiamente en la Conferencia leída en Heidelberg, hallará un progreso en el concepto de *intuición*.

»Pero lo que me duele es que una *boutade* que se me escapó en el impulso de la primera trama de mi libro, y que he olvidado después quitarla, le haya disgustado pareciéndole de más importancia que la que tiene. Cuando escribí, bromeando *(scherzando)*, a propósito del krausismo español, la «siempre desventurada España», pensaba en las corrientes del peor positivismo europeo que entonces la invadían, tanto como en la inoculación del peor sistematismo tudesco que había sufrido unos decenios antes. Y aquella frase apuntaba más bien a la pedantería filosófica y a la hinchazón *(goffaggine)* positivista que a España misma, cuya literatura y arte, cuyo pueblo y cuya historia han ejercido sobre mí siempre una gran fascinación. En la nueva edición que se prepara de la Estética, quitaré esa frase; pero no es posible quitarla de la traducción española, porque suprimiría algunas páginas de su bella introducción. Prefiero, pues, que quede a los ojos de todos mi *pecado*, para que no falten esas páginas de *castigo*. (Esta palabra, en castellano). Le rogaría, sin embargo, que añadiese una nota advirtiendo, por cuenta del autor, que se trata de una frase en broma *(scherzosa)*, dicha por incidente, y sin darla demasiado valor, y que Croce, antes de llegar a hacerse escritor de Filosofía y de Estética, era conocido ya como *hispanófilo*, y había publicado muchos estudios de erudición española. Tal es la verdad.»

Queda, pues, el noble autor servido.

Y ahora soy yo quien digo que no debe desaparecer de la traducción la frase esa, y no por los desahogos de suspicacia que en este mi prólogo ha provocado, sino por haber dado lugar a esta nobilísima carta, en que resplandece todo el sereno espíritu del ilustre filósofo napolitano. Y después de sus explicaciones, soy yo quien hago mía su frase. Porque pasó, al parecer al menos, el peso de aquella peor sistematización de filosofía tudesca, parece que va pasando la ramplonería positivista, refugiada aún en las bibliotecas baratas de avulgaramiento más que de vulgarización pseudocientífica; pero lo que no parece que quiere pasar de nuestra des-

venturada patria es la pedantería filosófica, que ahora toma una nueva y más sutil forma de vacuo intelectualismo. Y amenaza inficcionar nuestro arte, que en los buenos tiempos supo defenderse de las infecciones. Y como creo que esta ESTÉTICA, escrita por un italiano hispanófilo, que bajo el clarísimo cielo de Nápoles, todo luz libre, rodeado de las memorias de Vico, de Bruno, de Campanella, de De Sanctis, de otros grandes, claros y luminosos espíritus, ha logrado disipar hórridas nieblas septentrionales, sacando de ellas, al disiparlas, el rocío vivífico que era su tuétano; como creo, digo, que esta Estética puede contribuir en algo a defendernos de esta nueva pedantería que nos amenaza, por eso creo obra altamente patriótica darla traducida a nuestra hoy todavía en no poco desventurada España.

MIGUEL DE UNAMUNO.

Salamanca, Junio, 1911.

# NOTA DEL EDITOR

Uno de los mejores estudios y el más reciente de los publicados en Italia acerca del insigne autor de la presente obra, es el de Giovanni Castellano-*Benedetto Croce* (el filósofo, el crítico, el historiador (*). De él traducimos, generosamente autorizados por el mismo Sr. Castellano y por el editor de tan notable estudio, los datos biográficos de B. Croce y la parte que a la ESTÉTICA, su libro maestro, se refieren.

* * *

*Benedicto Croce* nació en Pescasseroli (provincia de Aquila) el 25 de Febrero de 1866. Sus progenitores eran de los Abruzos: el padre, de una antigua familia de Montenerodomo (provincia de Chieti). A uno y otro país ha consagrado Croce breve monografía histórica, dando, juntamente con la historia de esos concejos, la de su familia, materna y paterna. Esta última, durante el siglo XVIII, se dedicó a las profesiones liberales, y el abuelo de Croce, habiendo entrado en la Magistratura napolitana, fué Consejero de la Suprema Corte de Justicia, y trasladó a Nápoles la residencia de la familia. Croce cursó sus estudios de segunda enseñanza en un colegio católico de Nápoles, frecuentado por la más distinguida sociedad local. La ruina de Casamicciola (1883), donde se encontraba de veraneo con la familia, le privó de sus padres y de su única hermana; él mismo estuvo muchas horas sepulto bajo los escombros. En seguida, con su her-

(*) Giovanni Castellano, *Benedetto Croce*, il filosofo, il critico, lo storico, con appendice bibliografica. Napoli, 1924. Riccardo Ricciardi. Editore.



manito superviviente, que se hallaba en el colegio en Nápoles, fué a Roma a vivir con un tío, por parte de padre, Silvio Spaventa, nombrado tutor suyo. En Roma se matriculó en el curso de Jurisprudencía, pero asistió poco, y, entre tanto, seguía las lecciones de filosofía de Antonio Labriola, pasando lo restante del tiempo en bibliotecas, entregado a investigaciones históricas y literarias. No se doctoró en Jurisprudencia, quitando las esperanzas a su tío, que hubiera querido que se dedicase a la carrera diplomática. De regreso en Nápoles, en 1886, continuó los estudios como autodidacto, y por varios años trabajó mucho en la Sociedad Napolitana de Historia Patria. Su vuelta a los estudios filosóficos está marcada por la Memoria que publicó en 1893 sobre la *Storia ridotta al concetto generale del l'Arte*, y luego por trabajos sobre la metodología de la crítica literaria, y, entre 1896 y 1900, por una serie de Memorias sobre el *Materialismo storico e l'Economia marxistica*. Resueltamente, en fin, se aplicó a la filosofía, con la preparación de la Estética (1900-1902). Por este tiempo, la vida de Croce coincide con la serie de sus trabajos catalogados en la bibliografía que damos a continuación: la mayor parte de ellos aparecieron en la *Crítica*, revista de literatura, historia y filosofía, cuya publicación comenzó en 1903, y que aún continúa, en la cual tuvo por casi exclusivo colaborador a Gentile. De esos estudios no se apartó; pocas veces hubo de desempeñar cargos públicos, que le tocó ejercer, como en 1900, el de Superintendente de las Escuelas municipales de Nápoles, en calidad de Subcomisario regio, y, por más años, el de Consejero, el de Comisario regio y el de Presidente de los *Reales Educatorios femeninos de Nápoles* y otros análogos. Nombrado, en Enero de 1910, por Sonnino, Senador del Reino, intervino poco en los debates del Senado. Algo más de un año, desde Junio de 1920 a Julio de 1921, desempeñó en el Gabinete Giolitti la cartera de Instrucción Pública. Cerrado aquel paréntesis político, se tornó a su casa de Nápoles y a los estudios.

Croce tiene esposa y cuatro hijas, niñas todavía; su vida transcurre entre los estudios y la familia. La única e inocente manía suya, que se manifestó cuando era muchacho, atenuada luego, se le ha despertado en los últimos años, y es la de frecuentar las tiendas de los libreros de lance.

Pertenece Croce desde joven a la Academia Pontaniana de Nápoles, de la cual ha sido varias veces, y ahora de nuevo, Presidente, en cuyos *Atti* ha inserto unas sesenta Memorias. Recientemente le han elegido socio de la clase de Ciencias Morales y Políticas de la Real Sociedad de Nápoles, y socio nacional en la de Ciencias Morales de la Real Academia *dei Lincei* de Roma. En 1912 obtuvo el lauro de doctor *honoris causa* por la Universidad de Friburgo, en Brisgovia; en 1920 le fué conferida la gran medalla de oro de la *Columbia University*, de Nueva York, por los estudios filosóficos; en 1923 ha sido elegido, en los *Encaenia*, doctor *honoris causa* por la Universidad de Oxford.

## OBRAS DE B. CROCE

*Filosofía del espíritu:*

1. *Estetica come scienza dell'espressione e linguistica generale* (1900), 5.ª ediz. riveduta, 1923.
2. *Logica come scienza del concetto puro* (1905), 4.ª ediz. riveduta, 1921.
3. *Filosofia della pratica: Economica ed Etica* (1908), 3.ª ediz. riveduta, 1922.
4. *Teoria e storia della storiografia* (1813), 2.ª edizione riveduta, 1920.

*Ensayos filosóficos:*

1. *Problemi di estetica e contributi alla storia dell'estetica italiana* (1910), 2.ª ediz. riveduta, 1924.
2. *La filosofia di Giambattista Vico* (1911), 2.ª ediz. riveduta, 1923.
3. *Saggio sullo Hegel* (1907) *seguito da altri scritti di storia della filosofia*, 2.ª ediz. accresciuta, 1913.
4. *Materialismo storico ed economia marxistica* (1900), 4.ª ediz. riveduta, 1921.
5. *Nuovi saggi di Estetica*, 1920.
6. *Frammenti di Etica*, 1921.

*Escritos de historia literaria y política:*

1. *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento* (1911), 2.ª ediz. riveduta, 1924.

2. *La rivoluzione napoletana del 1799*, biografie, racconti, ricerche (1886-1895), 3.ª ediz. riveduta, 1912.
3. 4. 5. 6. *La letteratura della nuova Italia* (1903-1913), 2.ª ediz. riveduta, 1921.
7. *I teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del secolo XVIII* (1891), nuova ediz., 1916.
8. *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza* (1893-94), 2.ª ediz. riveduta, 1922.
9. 10. *Conversazioni critiche*, serie prima e seconda (1903-1918), 2.ª ediz. riveduta, 1924.
11. *Storie e leggende napoletane* (1910), 2.ª ediz. riveduta, 1922.
12. *Goethe*, con una scelta delle liriche nuovamente tradotte (1918), 2.ª ediz. riveduta, 1921.
13. *Una famiglia di patrioti e altri saggi storici e critici* (1919).
14. *Ariosto, Shakespeare e Corneille* (1921).
15. 16. *Storia della storiografia italiana dagli inizi del secolo decimonono ai giorni nostri* (1921).
17. *La poesia di Dante* (1920), 2.ª ediz. riveduta, 1921.
18. *Poesia e non poesia*, note sulla letteratura europea nel secolo decimonono (1923).

*De próxima publicación:*

19. *Storia del Regno di Napoli.*

*Escritos varios:*

1. *Primi Saggi* (1893-96), raccolti nel 1919.
2. *Cultura e vita morale*, Intermezzi polemici, 1914.

Todas estas obras están publicadas por la casa editorial G. Laterza y C.ª de Bari.

Presso l'editore Ricciardi di Napoli:

1. *Curiosità storiche* (1919), 2.ª ediz., 1921.
2. *Nuove curiosità storiche* (1923).
3. *Pagine sparse*, raccolte da G. Castellano:

Serie prima *Pagine di letteratura e di cultura*, due volumi (1919).

Serie seconda, *Pagine sulla guerra* (1919).

Serie terza, *Memorie, scritti biografici e appunti storici* (1920).

Por el editor Remo Sandron de Palermo:

*Aneddoti e profili settecenteschi*, 1914, 2.ª edizione riveduta, 1922.

De otros escritos de Croce no recogidos todavía en volumen o publicados en opúsculos no destinados a la venta, hay que mencionar, especialmente, el ensayo autobiográfico: *Contributo alla critica di me stesso*, 1918 (cien ejemplares

numerados). Ha sido traducido al francés en la *Revue de Metaphysique* (Enero de 1919), y al alemán en la serie de autobiografías filosóficas que publica el editor Meiner, de Leipzig.

La discusión con Gentile, a propósito del idealismo actual, publicado en la *Voce*, de 1915, puede verse reimpresa en *Conversazione critiche*, II, pág. 67-95.

Más ampliamente, la bibliografía de las obras de Croce, de sus traducciones en casi todas las lenguas extranjeras, y de los trabajos editoriales del mismo, se lee en el volumen de J. Castellano, *Introduzione allo studio delle opere di B. C.* (Bari, Laterza, 1920), hasta la fecha.

## TRABAJOS ACERCA DE CROCE

También para esta parte véase el citado volumen de Castellano, donde se encuentra una bibliografía crítica copiosa hasta el año 1920, y se registran muchos extractos, en especial de ensayos y artículos extranjeros concernientes a Croce.

Nos limitamos a indicar aquí algunas monografías de conjunto.

1. Giuseppe Prezzolini, *Benedetto Croce*, Napoli, Ricciardi, 1909.
2. E. Chiocchetti, *La filosofia di Benedetto Croce*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1915, 2.ª ediz., Milano, Soc. Ed. «Vita e Pensiero», 1919.
3. H. Wildon Carr, *The Philosophy of Benedetto Croce: The problem of Art and History*, London, Macmillan, 1917.
4. Raffaello Piccoli, *Benedetto Croce. An introduction to His Philosopy*, New York, Harcourt, Brace a, Co., 1923 (e con pref. del Wildon Carr, London, 1923).

Añádese algún artículo o capítulo también de carácter general:

1. K. Vossler, *Letteratura italiana contemporanea*, trad. dal tedesco, 2.ª ediz., Napoli, Ricciardi, 1921.
2. R. Serra, *Le lettere*, Roma, 1914.
3. G. Richard, *Benedetto Croce, esthéticien, critique littéraire e historien de la littérature italienne*, nel *Bulletin italien* di Bordeaux, 1917.
4. G. de Ruggiero, *La filosofia contemporanea*, 2.ª ediz., Bari, Laterza, 1920.

Cuando entre 1889 y 1900 se aprestaba Croce a tratar de propósito del arte encontrábase rodeado y molesto por el peor psicologismo, fisiologismo y sociologismo estético que presentaba al arte como placer directo de los sentidos o como placer indirecto de asociación, de recuerdo y de herencia, o bien como instrumento moralista y sociológico para inculcar ciertas verdades científicas o ciertas direcciones útiles a la vida de la especie, o también como reductible a leyes físicas y a relaciones matemáticas; no se experimentaba entonces ni vergüenza en teorizar de la belleza y del arte como pertenecientes al instinto sexual, o, sin ambages, a las perversiones de este instinto, especie de voluptuosidad refinada y cruel. Fuera de ese sensualismo sobrevivían los conceptos de la vieja filosofía idealista, que hacía del arte un facsímile de filosofía y de religión, y ora la confundía con el mito, ora con la alegoría filosófica. Único o casi único bosquejo de justa teoría era aquél que él hallaba en la doctrina de De Sanctis, del arte como forma, forma aconceptual o (que es lo mismo) en que el concepto está sumergido y perdido y no tiene ningún relieve de concepto. Croce, pues, sobre el fundamento de un amplio y casi completo conocimiento de la literatura acerca del asunto, criticó, por una parte, todas las teorías sensualistas o semisensualistas y naturalistas del arte, y, por otra, todas las teorías que él llamó metafísicas o místicas; procurándose así un campo libre, colocó allí la estética desanctisiana de la forma, aplicándose a trabajar en torno de ella para perfeccionarla.

Estaba claro sobre qué línea debía proceder el perfeccionamiento, porque De Sanctis, aunque no fuese filósofo (si bien tenía vigoroso ingenio especulativo), distaba de ser filósofo total o sistemático en el buen sentido, no habiendo profundizado nunca en las distintas partes de la filosofía, ni había seguido el curso de los problemas de la filosofía, ni recorrido por entero la historia filosófica. Como él mismo hubo de declarar en uno de sus últimos escritos, la filosofía había sido para él simple «episodio» en su vida mental. Aho-

ra bien; acontecíale volver a tomar el problema estético como problema de «filosofía total», y, en efecto, la Estética de Croce vino a ser pronto un esbozo de la entera filosofía del espíritu. En el proceso del espíritu, ¿qué oficio desempeña el arte? ¿Qué cosa es esa forma aconceptual de que hablaba De Sanctis? Croce respondió que era la INTUICIÓN, la más sencilla forma teorética, aquella con que el espíritu cognoscitivo toma posesión del mundo y convierte la impresión en expresión, la emoción en palabra; por esto identificó la filosofía del arte o estética con la filosofía del lenguaje.

Tal es el resultado capital de la *Estética*, publicada con el título de *Tesis de Estética* en 1900 y revisada y con adición de una parte histórica en 1902. Quedaba en esta Estética una cierta impronta del realismo artístico, al cual se inclinaba De Sanctis en su juventud romántica y en su madurez naturalista y no tanto en los conceptos mismos (puesto que, haciéndose prorrumpir en la mencionada teoría la poesía como triunfo sobre las impresiones y sobre lo emotivo, se había producido ya la superación de toda representación de la naturaleza), como en aquel que no se ponía de relieve, y que por esto venía en cierto modo descuidado y olvidado.

Por ese tiempo se había entregado Croce a estudiar la poesía italiana, florecida desde 1860, la «literatura de la nueva Italia», como la llamó; en esta poesía y literatura encontróse ante las tendencias veristas y naturalistas, sobre todo en las novelas y en los dramas, pero también en la lírica, con frecuencia de representación histórica en sus tonos altos, y de boceto realista en sus tonos menores o bajos. Escuchando únicamente la voz de su buen gusto, abandonándose (como De Sanctis había recomendado con energía) a las impresiones francas, cual si nunca hubiese escrito una Estética, y discerniendo sólo sobre la guía de ellas, lo poético de lo no poético en literatura tal, se percató cada vez mejor de que aquello que en su reflexión era para él constante criterio, el discernimiento, consistía, no en la exactitud de la representación, en un imposible objetivo rendimiento de la realidad natural e histórica por industria del arte; sino siempre en la virtud lírica, o sea en el motivo que surge por la inspiración sentimental y pasional de la obra poética. Donde faltaba este sentimiento y pasión, faltaba el arte, y era, cuanto más, como

en la novela, verista ordinaria, un estudio sociológico o psicológico por tipos. La existencia de motivos líricos dolorosos y de compasión le condujo a ensalzar al Verga de *Malavoglia* y de algunas novelas cortas, y al Di Giacomo de las *Novelle napoletane* con respecto de concienzudos, más fríos escritores veristas como Luis Capuana, y la misma existencia de un motivo lírico en la forma de aspiración a la vida heroica y de melancólica aceptación de la muerte, sirvióle para fundar y defender la gloria de Carducci contra los que le tenían por un simple poeta erudito y profesor y, en suma, por un decoroso académico.

Semejantes experiencias de crítico literario y de amante de poesía le llevaron a volver sobre su primer concepto del arte, y a dar en él relieve a lo que hasta entonces estaba en la sombra, y a determinar la intuición pura o pura expresión, en la cual parecía que en un principio se hubiese detenido, como INTUICIÓN O EXPRESIÓN LÍRICA. Es éste el progreso que sobre la ESTÉTICA de 1900 realizó con el discurso suyo en el Congreso filosófico de Heidelberg en 1908 acerca de la INTUICIÓN PURA Y EL CARÁCTER LÍRICO DEL ARTE, desarrollado después en el BREVIARIO DE ESTÉTICA de 1912.

Ese progreso de Croce ha sido muchas veces exageradamente descrito, casi como una apostasía de su primera Estética, de la cual era, por el contrario, la prosecución y la intensificación y en la cual hallaba el enlace, en aquel oscuro mundo de impresiones y de emociones, que él demandaba como antecedente del arte. Pero más superficial aún es el aserto que se lee en recientes escritos filosóficos, de que Croce, después de haber negado al arte algún particular contenido y héchole consistir únicamente en la forma, le hubiese asignado luego un particular contenido: el sentimiento. Se necesita no haber comprendido nada del pensamiento de Croce para creer que el sentimiento por éste señalado como materia del arte sea un «contenido particular». El sentimiento no es para él otra cosa que la realidad en su dinámica, el Espíritu todo, como dolor, amor y ansia de vivir; y se distingue, no como contenido de contenido, sino como forma de forma, por el espíritu, en cuanto razón cabal explicada, o en cuanto activa voluntad. Con conversaciones, con el fácil acusar de aparentes contradicciones, no se nos asoma

a los abismos de la realidad, no es dado investigar la profundidad del Espíritu.

Pero también este concepto del arte, como intuición pura o lírica, debía recibir ulterior ampliación o complemento, y lo recibió por la misma vía, por la vía de la experiencia y de la historia. Por lo que Croce continuó su obra de crítico literario, y continuándola y perfeccionándola, aconteciósele observar su espíritu, un tanto cambiado, la insatisfacción y la repugnancia que cada vez, con más fuerza, experimentaba con respecto de la poesía y la literatura, brutalmente pasional, convulsa, agitada, trastornada, romántica, y la creciente predilección por la poesía clásica, en cualquier forma, de Sófocles o de Shakespeare, de Dante o de Ariosto, de Goethe o de Foscolo. Decir que Croce hubiera sentido simpatías románticas, es decir algo propio de toda alma joven. Escribió en una ocasión Settembrini, que quien de mozo no haya meditado, al menos una vez, en el suicidio, no prometerá ninguna esperanza de bueno; y, de manera análoga, el romanticismo es correlativo de la ebullición de las fuerzas juveniles, que no temen el tumulto y la descompostura, tan desagradables luego a quien, educándose, se ha tranquilizado interiormente. En la crítica de la literatura romántica, o romantizante, y de la recientísima que se impulsaba hasta a las necias extravagancias del futurismo, se le hizo cada vez más claro a Croce aquello que los más finos inteligentes en arte, como Goethe, para él convertido en carísimo, quisiesen entender con la «finitud» del arte moderno y romantico, en parangón con la «infinitud» del arte clásico. Y, tomando para analizar la «finitud» del uno y la «infinitud» del otro, descubrir que el primero dependía de la insuficiente energía contemplante y teorizante, que cedía el lugar o abría el paso a la necesidad práctica de desfogarse o de causar impresión sobre otro; y la «infinitud» del otro, por la superación de cada particular tendencia, con el todo, de la palabra con el verso, del verso con el conjunto del poema, y del sentimiento individual con el sentimiento universal o cósmico. De esto nació su ensayo de 1917 sobre el CARÁCTER DE TOTALIDAD DE LA EXPRESIÓN ARTÍSTICA, que es el segundo progreso ostensible por él realizado acerca de su primera ESTÉTICA, donde, ni aun ese concepto se puede decir que faltase, sino, en verdad, per-

manecía también con escaso relieve y como en la sombra.

Una grosera interpretación de esa última determinación del pensamiento estético de Croce, ha sido dada por los que han percibido en ella una aceptación o una aproximación a la teoría, más o menos lógica, de la poesía o del arte, como filosofía o religión, que prevalecieron en el idealismo germánico y reaparecen ahora en la Estética, o más bien en la pseudoestética de los secuaces del idealismo actual, los cuales, rigurosamente, o sea de acuerdo con sus principios, no podrían dar una Estética, sino sólo una negación de la Estética. La verdad es que dicha teoría lógica y conceptual del arte ha sido para Croce, antes que el estímulo, el impedimento para entender primero las exigencias de la «infinitud» y de la «clasicidad» del arte; para comprenderlo de lleno, desenvolver, fundar y hacerlo valer, ha debido recorrer su propia vida. Y cuando, llegado al término del camino, dirige hacia atrás una mirada a sus predecesores, no puede señalarlos, por esta parte, en Schelling o en Hegel, sino en Goethe, en Leopardi o en Guillermo de Humboldt.

# ADVERTENCIA DEL AUTOR

Este volumen está compuesto de una parte teórica y de una parte histórica, o sea de dos libros independientes, que recíprocamente se ayudan.

El núcleo de la parte teórica es una Memoria que, con el título de *Tesis fundamental de una Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*, fué leída en la Academia Pontaniana de Nápoles, en las sesiones del 18 de Febrero, 18 de Marzo y 6 de Mayo de 1900, y publicada luego en el volumen XXX de las *Actas*. Al revisarla, el autor ha introducido pocas variaciones sustanciales, pero no así en adiciones y aclaraciones, habiendo alterado, a veces, el orden de la exposición, para hacerla más clara y sencilla. De la parte histórica, únicamente fueron insertos los primeros cinco capítulos, a guisa de ensayo, en la revista *Flegrea*, de Nápoles (Abril de 1901), con el título: *Juan Bautista Vico, primer expositor de la ciencia Estética;* aquí reaparecen esos capítulos ampliados y acordes con el resto de la exposición.

El autor se ha extendido, especialmente en la parte teórica, acerca de cuestiones generales y tangentes respecto del tema por él tratado. No las juzgará divagaciones quien recuerde que, hablando con rigor, no existen ciencias filosóficas con vida independiente. La filosofía es unidad; cuando se trata de Estética, de Lógica o de Ética, se trata siempre de toda la Filosofía, aunque, por conveniencia didáctica, se esclarezca un aspecto determinado de aquella unidad indivisible. Correlativamente, por efecto de esta íntima conexión entre las distintas partes de la Filosofía, la incertidumbre y el equívoco que reinan en torno a la actividad estética, a la fantasía represen-

tadora y creadora, a esta primogénita entre las actividades espirituales y el sostenimiento doméstico de las otras, da ocasión a incertidumbres, equívocos y errores en todo lo restante; en la Psicología como en la Lógica, en la Historia como en la Filosofía de la práctica. Si el lenguaje es la primera manifestación espiritual, y si la forma estética es el mismo lenguaje en su pura naturaleza y en su verdadera y científica extensión, no se puede esperar que se entiendan bien las formas posteriores y complejas de la vida del espíritu, cuando la primera y más sencilla permanece mal conocida, mutilada, desfigurada. De un concepto más preciso de la actividad estética debe esperarse la corrección de otros conceptos filosóficos y la solución de algunos problemas que por otro camino se antojan excesivos. Tal es, justamente, el pensamiento animador del presente trabajo. Y si la tentativa teórica aquí expuesta, y la ilustración histórica de que se acompaña, logran ganar adeptos a tales estudios, allanando obstáculos e indicando sendas que recorrer; si esto llega a acaecer en Italia, cuyas tradiciones de ciencia estética (como en lugar oportuno se demostrará) son tan nobles, habrá quedado satisfecho uno de los más vivos deseos del autor.

Nápoles, Diciembre de 1901.

Además de una detenida revisión literaria (en la cual, como en la de corrección de pruebas, he contado con el valioso concurso de mi buen amigo Fausto Nicolini), he hecho también, en esta edición tercera, algunas modificaciones de concepto (en especial en los capítulos X y XII de la primera parte), del modo como ulteriores meditaciones y la autocrítica me dictaban.

Pero no he querido introducir correcciones y amplificaciones que mudasen el primitivo plan del libro, el cual era, o quería ser, una teoría estética, completa, pero breve, encuadrada en el marco general de la Filosofía del espíritu.

Para todas las doctrinas filosóficas generales o marginales, o para aquellas mismas de estética que reclaman especial desenvolvimiento de las otras partes de la Filosofía (por ejemplo, la de la naturaleza lírica del arte), remito a quien

desee mayores esclarecimientos y más precisas determinaciones, a los volúmenes de la *Lógica* y de la *Filosofía de la práctica*, que forman un todo con el presente, y componen, conjuntamente, una *Filosofía del espíritu*, en que, a mi modo de ver, debe absolverse la entera tarea de la Filosofía.

En verdad que los tres libros no han sido concebidos y escritos de una vez, en cuyo caso hubieran obedecido a orden y a disposición en sus partes diversas. Cuando escribí el primero, no pensaba dotarle de dos compañeros que al cabo le he dado; por eso lo diseñé, cerrado en sí mismo, del modo que dicho queda. De otra parte, las condiciones en que corrían los estudios de estética me persuadieron a añadir a la teoría una historia lo bastante amplia de esa ciencia; mientras que, para las otras partes de la Filosofía, he podido ceñirme a rápidas ojeadas históricas, indicando, más que otras, de qué suerte semejantes historias debieran ser tratadas y modificadas. Por último, muchas cosas, ahora, después de haber expuesto particularmente las varias ciencias filosóficas, veo con mayor claridad y mejor nexo, o un poco diferente; y cierta perplejidad y tal cual concepto inexacto que se hallan en algunos puntos de la *Estética* (en especial donde se tocan cuestiones que no son propiamente estéticas), no tendrían ya más lugar. Por todas las anteriores razones, los tres volúmenes, no obstante la sustancial unidad del pensamiento que los anima y del fin que se proponen, tiene cada uno de ellos su fisonomía propia, y conservan huellas de los momentos distintos de vida en los cuales fueron escritos, y se disponen y deben ser considerados en orden progresivo, según las fechas de publicación.

Por lo que mira a los problemas, por decirlo así, menores, de estética, y a las objeciones que se han opuesto o pueden oponerse a la doctrina, he tratado ya, e iré tratando, en ensayos especiales. De los cuales daré una primera colección, que formará como un apéndice dilucidativo y polémico del presente volumen.

Noviembre, 1907.

La copiosa tirada hecha de la cuarta edición (1912) de este libro me ha permitido retrasar por un decenio la reimpresión. En esta quinta, como ya en la cuarta, no he introducido cambios sustanciales, sino sólo ligeras aclaraciones y tal cual retoque que hagan más pura y limpia la dicción. Y confirmando las advertencias puestas a la tercera edición, atrás referidas, agregaré que, por lo que toca al pensamiento filosófico en general, me remito de igual manera al cuarto volumen de la *Filosofía del espíritu*, que es la *Teoría e historia de la historiografía*, y por lo que concierne más estrechamente a la Estética, además de a los *Problemas de Estética* (1911), a los *Nuevos ensayos de Estética*, recogidos en volumen el año pasado, que contienen la forma última y más madura de mi pensamiento sobre el asunto, y aclaran o rectifican puntos que en el presente libro quedan todavía imprecisos, no desarrollados o errados. Los *nuevos ensayos* no cancelan y anulan el primer tratado, que antes bien los presupone, sino lo comentan, vuelven a ordenarlo en algunos extremos y lo completan,

El nervio de dicho primer tratado consistía en la crítica, de una parte, de la Estética fisiológica, psicológica y naturalista en todas sus formas, y, de otra, de la Estética metafísica, con la consiguiente destrucción de los falsos conceptos por ellas moldeados o avalorados en la teoría y en la crítica del arte, contra los cuales hacía triunfar el simple concepto de que el arte es expresión, expresión, bien entendido, no ya inmediata y práctica, sino teórica, o sea intuición. En torno a este concepto claramente establecido, que nunca he tenido razón alguna para abandonarlo, porque se me ha demostrado ser sólido y dúctil, no cesé en largos años de trabajar, a fin de determinarlo lo más exactamente posible; los dos desarrollos principales que le he dado son: 1.°, la demostración de carácter lírico de la intuición pura (1908), y 2.°, la demostración de su carácter universal o cósmico (1918). Pudiera decirse que el uno se vuelve contra toda clase de falso arte, de imitación o realista, y el otro contra el no menos falso arte de desenfrenada efusión pasional o «romántica», que se diga. De una y de otra doctrina, los puntos iniciales o los gérmenes estaban, ciertamente, en el primer tratado, pero aquí no más que como gérmenes y comienzos.

También se encontrará una rectificación de la parte histórica en el volumen de los *Nuevos ensayos (Nuovi saggi)*, obedeciendo al pensamiento, cada vez en mí más claro, de que la historia de la filosofía (y de la Estética en cuanto Filosofía) no es susceptible de ser tratada como historia de un problema único, sobre el cual los hombres, durante siglos, se hayan fatigado y se fatiguen, sino de una multiplicidad de problemas particulares y siempre nuevos, sucesivamente resueltos y siempre prolíficos de otros nuevos y diversos. Al terminar de escribir la primera historia, ajustada al esquema consuetudinario, que todavía hoy prevalece en la historiografía de la Filosofía, tuve una inquieta, aunque oscura conciencia de lo antedicho; esa falta de satisfacción me movió a añadir el largo capítulo (XIX) sobre la «historia de las doctrinas particulares», sin acertar, no obstante, a privarle de cierta aberración de perspectiva que, como he dicho, he buscado en otra parte el rectificar. Por lo demás, el fin de aquella parte histórica no era tanto histórico cuanto polémico, y de una polémica que, de grado, se teñía de sátira; cuando la leyó Antonio Labriola definiómela, por juego, mas no sin algo de verdad, un «camposanto». Tributaré ahora, como antes la tributé con el hecho, una mayor justicia a los pensadores precedentes, hacia los cuales creciera mi simpatía; y daré mayor relieve a las exigencias legítimas que operan acaso en el fondo también de los más pedantescos arbitrios y a las más curiosas extravagancias de los viejos estéticos tipo alemán. Han estado de moda, en los últimos años, el desprecio y la irrisión hacia el hábito científico alemán; y si bien yo, componiendo mi crítica y mi sátira veinte años ha, cuando estaba de moda, por el contrario, la humilde genuflexión, pueda afirmarme ahora libre de «servil encomio» y de «cobarde ultraje», oblígame a decir todavía una vez que espera a la obra de los estudiosos alemanes, así en el campo de la Estética como en tantos otros campos, el mérito de haber movido y removido el terreno y probado de echar en él las más varias simientes y guiar las más varias culturas con tenacidad heroica si que también acaso con heroica pedantería; y quizá el que cree haber llegado a tal conclusión de verdad, a la cual no llegaron aquéllos, debe reconocer honradamente el gran estímulo y ayuda que de ellos recibiera y recibe. El

hábito mental de otros pueblos se mantiene más fácilmente en el círculo del buen sentido y por esto resplandece de claridad, pero también fácilmente se paga de lo superficial, tradicional y convencional; de aquí, por el buen incremento de los estudios, es de desear que no venga a menos el diverso modo observado por los investigadores alemanes, que integra los de los otros países de cultura, a lo menos tanto cuanto viene integrado de ello.

Reconozco, al contrario, ya en este primer tratado (aunque con alguna vacilación, debida, sobre todo, a la autoridad que en mí ejercía la autoridad filosófica del idealismo), el carácter individualista de la historia, de la poesía y del arte, no reductible a desarrollo y dialéctica de pensamientos y sentimientos sin cesar de ser historia de la poesía y del arte, y convertirse en historia política, social y filosófica. Por cuyo camino se ha procedido bastante antes, como puede verse, entre otros, por el ensayo sobre la *Reforma de la historia artística y literaria* (en *Nuevos ensayos)* y por muchos trabajos míos de crítica e historia de la poesía acerca de Dante, de Ariosto, Shakespeare, Corneille, Goethe y de no pocos autores antiguos o recientes. Este siempre más seguro reconocimiento y el concepto del carácter lírico del arte, me han hecho también distanciarme en más puntos importantes de De Sanctis, así en la teoría como en la práctica de la crítica e historia literaria; y no repetiré ahora sin reserva lo que dije en este mismo libro, a saber: que en De Sanctis la teoría es imperfecta y la crítica perfecta; al revés, diré que su crítica está en relación exacta con su teoría, de la cual cobra mucha fuerza y alguna flaqueza, y que hay que corregir y ampliar con la corrección y con la ampliación de la teoría misma. De Sanctis ha sido mi maestro ideal, y mi escuela cerca de él, atenta y deferente, ha durado más de treinta años; sólo después de haberme dejado así larga y sabiamente amaestrar por él; sólo después de aquella, más que treintena, servidumbre voluntaria de aprendizaje, he conquistado el conocimiento de deber andar y de haber andado en tales cosas más allá que él. Tanto más repetiré y demostraré las palabras con que cierro el capítulo que le consagro en este libro: que es el suyo un «pensamiento vivo que se revuelve en hombres vivos, dispuestos a elaborarlo y a continuarlo».



Sobre una parte de este primer tratado, que se refleja en el subtítulo y está delineada en el último capítulo (XVIII) de la *Teoría* — la identificación de Filosofía del arte con la Filosofía del lenguaje, de Historia del arte con Historia del lenguaje —, no he vuelto sino en escritos menores, que pueden verse recogidos en los *Problemas de Estética* y en las *Conversaciones críticas*. Acaso torne a prosecución, si tengo lugar para ello; mas desde ahora séame lícito congratularme de que el nuevo rumbo que desde 1900 traté de imprimir a los estudios respecto del lenguaje, se halla hoy en plena actuación, en parte por eficacia directa de mi pensamiento y en parte por lógica necesidad, que se ha hecho valer espontáneamente entre indagadores de distinta procedencia, lo que prueba que entonces yo vi claro. Ojalá quieran los lectores perdonarme las anteriores observaciones y la autocrítica, inspiradas en el deseo de hacerles más fácil el juicio y el uso del libro que ahora se reimprime.

B. C.

Pescasseroli (Aquila), 15 de Septiembre de 1921.

## PRIMERA PARTE

# TEORÍA

# I

## LA INTUICIÓN Y LA EXPRESIÓN

El conocimiento tiene dos formas. Es, o conocimiento intuitivo o conocimiento lógico, conocimiento por la *fantasía* o conocimiento por la *inteligencia*, conocimiento de lo *individual* o conocimiento de lo *universal*, de las cosas *particulares* o de *sus relaciones*. Es, en síntesis, o productor de *imágenes*, o productor de *conceptos*. El conocimiento intuitivo.

Continuamente se acude, en la vida ordinaria, al conocimiento intuitivo. Se dice que de ciertas verdades no puede darse definición; que no se demuestran por silogismos; que conviene aprenderlas intuitivamente. El político censura al razonador abstracto que no tiene la intuición viva de las condiciones del hecho; el pedagogo insiste en la necesidad de desarrollar en el educando, sobre otras, la facultad intuitiva; el crítico tiene a gala, ante una producción artística, prescindir de abstracciones y teorías, juzgándola directamente por la intuición; el hombre práctico, finalmente, presume de vivir de intuiciones mejor que de razonamientos.

Pero a este amplio prestigio de que goza la intuición en la vida ordinaria, no corresponde un adecuado y semejante reconocimiento en el campo de la teoría y de la filosofía. Del conocimiento intelectivo hay una ciencia antiquísima, admitida indiscutible por todos: la Lógica. En cambio, una ciencia del conocimiento intuitivo ha sido apenas admitida, tímidamente, por muy pocos. El conocimiento lógico se ha reservado la parte del león, y cuando resueltamente no despedaza y aniquila a su compañía, le concede de gracia un humilde menester de sirviente o de portera. —¿Qué es el conocimiento intuitivo sin la luz del conocimiento lógico? Es un esclavo

sin señor, y si a éste le hace falta aquél, no es menos necesario al esclavo el señor para su mantenimiento. La intuición es ciega; la inteligencia le presta los ojos.

Su independencia respecto del conocimiento intelectual.

Ahora bien; lo primero que debe fijarse bien en la mente es que el conocimiento intuitivo no necesita de señores; no tiene necesidad de apoyarse sobre ninguno, ni debe acudir a los ojos ajenos, porque los tiene bajo su frente, con una visualidad extraordinaria. Y si es indudable que en muchas intuiciones se encuentran conceptos mezclados, en otras muchas no hay huellas de semejante mezcolanza, lo que prueba que esa mezcolanza no es necesaria. La impresión que de un claro de luna nos da un pintor; el contorno de un país dibujado por un geógrafo; un motivo musical tierno o enérgico; las palabras de una lírica suspirante, o con que exigimos, mandamos o nos lamentamos en la vida ordinaria, pueden ser, desde luego, hechos intuitivos, sobre los cuales no se proyecta ni la más ligera sombra de referencias intelectuales. Pero, piénsese lo que se quiera de tales ejemplos, admitiendo que se quiera o se deba sostener que la mayor parte de las intuiciones del hombre civilizado están impregnadas de conceptos, hay otras cosas más importantes y concluyentes que observar. Los conceptos que se encuentran mezclados y confundidos en las intuiciones, desde el momento en que están confundidos y mezclados, no pueden llamarse conceptos, porque han perdido toda independencia y autonomía. Fueron conceptos, pero se han convertido ahora en simples elementos de intuición. Las máximas filosóficas, puestas en boca de un personaje de tragedia o de comedia, desempeñan su oficio, no de conceptos, sino de cualidades características de los personajes; del mismo modo que el rojo, en una figura pintada, no representa el concepto del color rojo de los físicos, sino el elemento característico de esa figura.

El todo determina la cualidad de las partes. Una obra de arte puede estar llena de conceptos filosóficos, puede contenerlos en mayor escala y con mayor profundidad que una disertación filosófica, que puede ser, a su vez, rica y rebosar de descripciones e intuiciones. Pero, a pesar de todos aquellos conceptos, el resultado de la obra de arte es una intuición, y a pesar de todas aquellas intuiciones, el resultado

de la disertación filosófica es un concepto. *I Promessi Sposi* contienen copiosas observaciones y distinciones de Ética, pero no por eso pierden, en su conjunto, el carácter del simple relato o de intuición. Análogamente, las anécdotas y las efusiones satíricas que pueden encontrarse en los libros de un filósofo como Schopenhauer, no les quitan el carácter de tratados intelectuales. En el resultado, en el efecto diverso a que tiende cada obra, que determina y sujeta todas las partes en que se divide, no en cada una de estas partes desglosadas y consideradas abstractamente en sí mismas, estriba la diferencia entre una obra de ciencia y una obra de arte, o, lo que es igual, entre un acto reflexivo y un acto intuitivo.

**Intuición y percepción.**

Mas para tener una idea verdadera y exacta de la intuición, no basta reconocerla como independiente del concepto. Entre los que así la reconocen, o, al menos, no la hacen explícitamente dependiente de la intelección, aparece otro error que ofusca y confunde la naturaleza propia de ella. Por intuición se entiende, con frecuencia, la percepción, o sea el conocimiento de la realidad acaecida, la aprehensión de algo como real.

Ciertamente, la percepción es intuición. Las percepciones de la habitación en que escribo, del tintero y de la cuartilla que tengo delante de mí, de la pluma que utilizo, de los objetos que toco y uso como instrumentos de mi ser, el cual, si escribe, existe, son, todas ellas, intuiciones. Pero es igualmente intuición la imagen que ahora cruza por mi cerebro, del mi yo que escribe en otra habitación, en otra ciudad, con otro tintero, otra pluma y otras cuartillas. Lo que quiere decir que la distinción entre realidad y no realidad es extraña a la índole privativa de la intuición, y secundaria. Suponiendo un espíritu humano que intuya por primera vez, parece que no pueda intuir sino realidad efectiva, y tenga por esto intuición de lo real. Pero como la conciencia de la realidad se basa en la distinción entre las imágenes reales e irreales, y esta distinción no existe en el primer momento, aquellas imágenes no son verdaderamente intuiciones ni de lo real ni de lo no real; no percepciones, sino intuiciones puras. De donde se deduce que todo es real y nada es real. Una idea, bastante vaga y lejanamente aproximada, de este estado ingenuo,

puede dárnosla el niño, con su dificultad en discernir lo real de lo fingido, la historia de la fábula, que para él son la misma cosa. La intuición es la unidad no diferenciada de la percepción de lo real y de la simple imagen de lo posible. En la intuición, no nos contraponemos como entes empíricos a la realidad externa, sino que objetivamos simplemente nuestras impresiones, cualesquiera que fueren.

**La intuición y los conceptos de espacio y de tiempo.**

Parece, pues, que se acercan más a la verdad los que consideran la intuición, como la sensación, simplemente formada y ordenada con arreglo a las categorías de espacio y de tiempo. Espacio y tiempo — dicen — son las formas de la intuición; intuir es colocarse en el espacio y en la serie temporal. La actividad intuitiva consistirá, por ende, en esta doble concurrente función de la espacialidad y de la temporalidad. Pero digamos para estas categorías lo que ya hemos dicho a propósito de las distinciones intelectuales: que, no obstante, se encuentran fundidos en la intuición. Nosotros tenemos intuiciones sin espacio y sin tiempo; una tinta del cielo o un matiz del sentimiento, un ¡ay! de dolor o un ímpetu de la voluntad, objetivados en la conciencia, son intuiciones que poseemos y que no se han formado ni en el espacio ni en el tiempo. En algunas intuiciones hay la idea del espacio sin la del tiempo; lo contrario, en otras. Pero allí donde se encuentran las dos, el apercibirlas es reflexión posterior. Pueden fundirse en la intuición de igual suerte que todos los demás elementos de ella; estarán en ellos *materialiter* y no *formaliter*, como ingredientes y no como ordenación. ¿Quién, sin un acto reflexivo que interrumpa la contemplación por un momento, se percata del espacio ante un retrato y aun ante un paisaje? ¿Quién, sin un análogo acto reflexivo, se da cuenta de la serie temporal ante una narración, o ante un trozo de música? Lo que se intuye en una obra artística no es espacio ni tiempo, sino *carácter*, o fisonomía individual. Por lo demás, algunos intentos que se observan en la filosofía moderna parecen conformarse con la visión que aquí se expone. Espacio y tiempo, en un principio formas simplicísimas y elementales, se revelan como construcciones intelectuales, harto complicadas. Y, de otro lado, aun los mismos que no niegan del todo al espacio y al tiempo la cualidad de formadores o de categorías y de

funciones, se advierte el esfuerzo por unificarlos y entenderlos, de modo diverso del concepto que ordinariamente se tiene de ambas categorías. Hay quien reduce la intuición a la categoría única del espacio, sosteniendo que el tiempo se intuye dentro de aquél. Otros abandonan, como filosóficamente innecesarias, las tres dimensiones del espacio, y conciben la función de la espacialidad como vacía de toda particular determinación espacial. ¿Y qué sería entonces semejante función espacial, simple ordenación que ordenaría hasta el tiempo? ¿No es acaso tal función un residuo de críticas y de negaciones, del que se deriva la exigencia de establecer una actividad *genéricamente intuitiva?* ¿Y no es esta última verdaderamente determinada, cuando se le atribuye una sola categoría o función, no de espacio ni de tiempo, sino de carácter? Mejor aún, cuando la concebimos como categoría o función, ¿no nos da el conocimiento de las cosas en su fisonomía individual?

**Intuición y sensación.**

Libertado de tal modo el conocimiento intuitivo de toda sujeción intelectualista y de toda añadidura posterior y extraña, debemos aclararlo y fijar sus límites desde otro lado y contra invasiones y confusiones de distinta índole. Del lado acá del límite inferior está la sensación, la materia informe que el espíritu no puede aprehender en sí misma, como mera materia que es, y que posee solamente con la forma y en la forma, pero de la que se desprende precisamente el concepto de límite. La materia, en su abstracción, es mecanismo, es pasividad; lo que el espíritu humano soporta, pero no produce. Sin ella no son posibles ningún conocimiento ni actividad humanos; la mera materia nos da la animalidad, lo que en el hombre hay de brutal y de impulsivo, no el dominio del espíritu, que es en lo que consiste la humanidad. ¡Cuántas veces nos esforzamos inútilmente en intuir lo que se agita dentro de nosotros! Entrevemos algo, sin objetivarlo ni formarlo dentro de nuestro espíritu. En aquellos momentos nos damos perfecta cuenta de la profunda diferencia que existe entre materia y forma, las cuales no son ya dos actos nuestros que están frente a frente, sino que el uno está fuera de lo que nos asalta y nos transporta, y el otro está dentro, tendiendo a abrazar al de fuera y a hacerlo suyo. La materia, investida y triunfando por la forma, da



lugar a la forma concreta. Es la materia y el contenido lo que diferencia una intuición nuestra de otra intuición nuestra; la forma es constante, y la actividad, espiritual. La materia es mudable; sin ella, la actividad espiritual no saldría de su abstracción para convertirse en actividad concreta y real, en este o en aquel contenido espiritual, en esta o en aquella intuición determinada.

Es curioso y característico de la condición de nuestros tiempos que se ignore o se niegue con facilidad precisamente esta forma, precisamente la actividad del espíritu, precisamente lo que constituye nuestro yo. Hay quien confunde la actividad espiritual del hombre con la metafórica y mitológica actividad de la llamada naturaleza, que es mecanismo y que no se asemeja a la actividad humana, sino cuando, como en las fábulas de Esopo, se imagine uno que *arbores loquantur non tantum feræ*. Hay quien lanza el aserto de no haber observado en sí mismo tan «milagrosa» actividad; quien entre el sudor y el pensamiento, la impresión de frío y la energía de la voluntad, no encuentra diferencia alguna, creyendo que se trata únicamente de diferencia cuantitativa. Otros, más razonablemente, quieren, por el contrario, que actividad y mecanismo, específicamente distintos, se unifiquen en un concepto más alto; mas dejando por ahora el examen de si tal unificación es posible y en qué sentido es posible, admitiendo que la investigación conduzca a resultados provechosos, es evidente que el unificar dos conceptos en un tercero equivale, ante todo, a marcar una diferencia entre los dos primeros. Nos importa aquí hacer resaltar esta diferencia con todo su relieve.

Intuición y asociación.

La intuición se ha confundido muchas veces con la sensación en bruto. Mas como esta confusión se resiste al mero buen sentido, frecuentemente se ha velado y atenuado con una fraseología hecha a propósito para confundir y distinguir al mismo tiempo. Así, se ha dicho que la intuición es sensación, pero no sensación simple, sino asociación de sensaciones. El equívoco nace, pues, de la palabra «asociación», la cual, o se entiende como memoria, asociación mnemotécnica, recuerdo consciente, en cuyo caso aparece inconcebible la pretensión de querer reunir en la memoria elementos que no son intuídos, distintos, poseídos de algún modo por el espíri-

tu y producidos por la conciencia, o se entiende como asociación de elementos inconscientes, en cuyo caso no se sale de la sensación y de la naturalidad. Otros asociacionistas hablan después de una asociación que no es ni memoria ni flujo de sensaciones, sino asociación productiva — formativa, constructiva, distintiva —. En este caso, se concede la cosa y se niega sólo la palabra. En efecto, la asociación productiva no es más asociación, según el significado de los sensualistas, sino síntesis, actividad espiritual. Se llama también asociación a la síntesis; pero con el concepto de productividad se ha hecho ya la distinción entre pasividad y actividad, entre sensación e intuición.

Intuición y representación.

Otros psicólogos se avienen a distinguir de la sensación algo que no es ni sensación ni tampoco concepto intelectual: la *representación* o *imagen*. ¿Qué diferencia existe entre la representación o imagen y nuestro conocimiento intuitivo? Grandísima y ninguna. También «representación» es palabra harto equívoca. Si se entiende como algo detallado y que resalta sobre el fondo psíquico de las sensaciones, la representación es la intuición. Si, por el contrario, se concibe como sensación compleja, se torna a la sensación bruta, que no cambia de cualidad porque sea pobre o rica, porque se efectúe en un organismo rudimentario o en un organismo desarrollado y henchido de huellas de sensaciones pretéritas. Tampoco se remedia el equívoco definiendo la representación como producto psíquico de segundo grado respecto a la sensación que lo sería de primero. ¿Qué quiere decir aquí segundo grado? ¿Diferencia cualitativa, formal? En este caso, representación es elaboración de la sensación, y, por tanto, intuición. ¿Quiere decir complejidad mayor, mayor complicación, diferencia cuantitativa, material? En este último caso, al contrario, la intuición torna a confundirse de nuevo con la sensación bruta.

Intuición y expresión.

Sin embargo, hay un modo seguro para distinguir la intuición verdadera, la verdadera representación de lo que le es inferior: aquel acto espiritual del hecho mecánico, pasivo, natural. Toda verdadera intuición o representación es, al propio tiempo, expresión. Lo que no se objetiva en una expresión no es intuición o representación, sino sensación y naturalidad. El espíritu no intuye, sino haciendo, for-



mando, expresando. Quien separa intuición de expresión, no llega jamás a ligarlas.

La actividad intuitiva intuye en tanto cuanto expresa. Si esta proposición suena a paradójica, una de las causas de ello es, sin duda, el hábito de dar a la palabra «expresión» un significado demasiado restringido, asignándola a las únicas expresiones que se llaman verbales; por el contrario, existen también expresiones no verbales, como las de líneas, colores, tonos; todas cuantas se incluyen en el concepto de expresión, que abarca por esto toda clase de manifestaciones del hombre, orador, músico, pintor y demás. Pero pictórica, verbal, musical o como se describa o denomine, la expresión, en cualquiera de esas manifestaciones, no puede faltar a la intuición, de la que es propiamente inseparable.

¿Cómo podemos intuir una figura geométrica si no poseemos clara su imagen, de suerte que podamos trazarla inmediatamente sobre el papel o sobre la pizarra? ¿Cómo podemos intuir el contorno de una región, por ejemplo, el de la isla de Sicilia, si no sabemos dibujarlo como es en todas sus sinuosidades? Todos pueden experimentar la luz que les alumbra interiormente, cuando acierta, sólo entonces, a formularse a sí mismo sus impresiones y sentimientos. Sentimientos y expresiones pasan entonces, mediante la palabra, de la oscura región de psiquis a la claridad del espíritu contemplador. Es imposible distinguir la intuición de la expresión en este proceso cognoscitivo. La una surge con la otra en el mismo instante, porque no son dos, sino la misma cosa.

Ilusiones sobre su diferencia.

La causa principal de que parezca paradójica la tesis que sustentamos, es la ilusión o prejuicio de creer que nosotros intuímos de la realidad mucho más de lo que realmente intuímos. Se oye con frecuencia decir a algunos que tienen en la mente muchos e importantes pensamientos, pero que no aciertan a expresarlos. En verdad, si realmente los tuvieran, los habrían acuñado en tantas hermosas palabras resonantes y, de consiguiente, precisas. Si en el acto de expresarlos, aquellos pensamientos parecían desvanecerse o se reducían a pobres y escasos, es, sencillamente, que no existían o que eran justamente escasos y pobres. Igualmente se cree que todos nosotros, hombres ordinarios, intuímos e imaginamos

países, figuras, escenas, como los pintores, y cuerpos como los escultores. La diferencia estriba en que pintores o escultores saben pintar o esculpir aquellas imágenes y que nosotros las llevamos dentro de nuestro espíritu inexpresas. Se cree, a lo mejor, que una virgen de Rafael puede imaginarla cualquiera, y, sin embargo, Rafael es Rafael por la habilidad mecánica de haber fijado en lienzo su imagen. Nada más falso. El mundo que intuímos es poca cosa de ordinario, y se traduce en mezquinas expresiones, que paulatinamente van aumentando y colmándose con la creciente concentración espiritual en momentos dados. Son las palabras interiores que nos decimos a nosotros mismos, los juicios que expresamos tácitamente: «esto es un hombre, eso un caballo, estotro pesa, esotro es áspero, aquéllo me gusta»; es un deslumbramiento de luz y de colores que pictóricamente no puede tener sincera y exacta expresión sino por medio de un revoltijo, del que apenas alcanzamos pocos trazos característicos y distintivos. Nada más que esto poseemos en nuestra vida ordinaria; tal es la base de nuestra acción ordinaria. Es el índice de un libro; son, como se ha dicho, las etiquetas que se ponen a las cosas y que ocupan el lugar de éstas. Indice y etiquetas (expresiones al cabo), suficientes para nuestras mezquinas necesidades y para nuestras acciones insignificantes. Mas de vez en cuando, del índice pasamos al libro; de las etiquetas, a las cosas; de las pequeñas intuiciones, a las grandes; de las grandes, a las grandísimas y excelsas. El paso, el tránsito, es generalmente bien penoso. Se ha observado, por los que han indagado con mayor hondura la psicología de los artistas, que cuando al ver de prisa y corriendo a una persona nos disponemos a intuirla para hacerla, por ejemplo, el retrato, aquella visión ordinaria, que parecía tan viva y neta, se revela punto menos que nada. Se posee, a lo sumo, algún rasgo superficial, que no sirve siquiera para una caricatura; la persona retratada se coloca ante el artista como un mundo al que hay que descubrir. Miguel Angel sentenciaba que se «pinta con el cerebro, no con las manos»; Leonardo escandalizaba al prior del Convento de las Gracias con aquel sucederse de días enteros ante la Cena, absorto, con el pincel en la ociosidad, y decía «que los ingenios elevados cuanto menos trabajan más producen, bus-

cando con la mente la invención». El pintor es pintor porque ve lo que otro únicamente sabe sentir o entrevé, pero no ve. Creemos ver una sonrisa, pero en realidad tenemos sólo de ella alguna leve señal, y no descubrimos todos los rasgos característicos de que resulta, como después de habernos aplicado a lo marginal, la descubre el pintor, por lo que puede fijarla completamente en el lienzo. De nuestro amigo más íntimo, del que está a nuestro lado a todas horas, no poseemos intuitivamente más que algún leve rasgo fisonómico que nos lo hace distinguir de los demás. Más difícil es la ilusión tratándose de expresiones musicales. Sería muy extraño afirmar que a un motivo que vive dentro del espíritu de quien no es compositor, el compositor añade o enciende las notas; casi como que la intuición de Beethoven no es, por ejemplo, su Novena sinfonía, y que la Novena sinfonía no es su intuición. Del mismo modo que quien se hace ilusiones sobre la cantidad de sus riquezas materiales es desmentido inmediatamente por la aritmética, que le dice con exactitud a cuánto asciende, así también el que se jacta de riqueza de pensamientos propios y de imágenes propias, torna a la realidad cuando no tiene más remedio que atravesar el puente del asno de la expresión. Haz números — decimos al primero —; habla, ahí tienes un lápiz: dibuja, exprésate — diremos al segundo.

Para concluir; cada uno de nosotros tenemos algo de pintores, de escultores, de músicos, de poetas, de prosistas; pero ese algo es muy poco comparado con los que llamamos tales, precisamente por el elevado desarrollo que en ellos alcanzan estas comunes disposiciones y energías de la naturaleza humana. ¡Qué pocas intuiciones tiene un pintor de poeta, qué pocas, con relación a otro pintor! Y sin embargo, este algo es todo nuestro patrimonio actual de intuiciones y representaciones. Fuera de éstas, hay sólo sensaciones, sentimientos, impulsos, emociones o como se llame eso que hay más acá del espíritu, no asimilado por el hombre, postulado por comodidad de la exposición, pero efectivamente inexistente, si la existencia es un acto del espíritu.

Identidad de intuición y expresión.

A las variantes verbales a que hicimos referencia al principio, con las que se designa el conocimiento intuitivo, añadiremos esta otra: el conocimiento intuitivo es el conoci-

miento expresivo. Independiente y autónoma respecto a la función intelectual, indiferente a las discriminaciones posteriores de lo real y de lo irreal, y a las formaciones y apercepciones también posteriores del espacio y del tiempo, la intuición o representación se distingue de lo que se siente o experimenta, de la onda o flujo sensitivo, de la materia psíquica, como forma; esta forma, esta toma de posesión, es la expresión. Intuir es expresar, no otra cosa; nada más y nada menos que expresar.

---

## II

## LA INTUICIÓN Y EL ARTE

Corolarios y aclaraciones.

Antes de pasar adelante nos parece oportuno deducir algunas consecuencias de lo sentado y añadir determinadas aclaraciones.

Identidad de arte y conocimiento intuitivo.

Hemos identificado francamente el conocimiento intuitivo o expresivo con el hecho estético o artístico, tomando las obras de arte como ejemplos de conocimientos intuitivos y atribuyendo a éstos el carácter de aquéllas. Nuestra identificación tiene en contra suya un punto de vista ampliamente aceptado por filósofos, que consideran el arte como intuición de cualidad enteramente peculiar. Admitamos — dicen — que el arte sea intuición, mas la intuición no es siempre arte. La intuición artística es una especie particular, que se distingue un algo de más que la intuición en general.

No hay diferencia específica.

En qué se distingue una intuición de otra, en qué consiste este de más, nadie ha sabido indicarlo. Se ha pensado alguna vez que el arte sea, no la simple intuición, sino casi casi la intuición de una intuición; de la misma manera que el concepto científico puede ser, no el concepto vulgar, sino el concepto de un concepto. El hombre, en suma, se elevará al arte objetivando, no las sensaciones, como acaece en la intuición común, sino la intuición misma. Ahora bien: no existe este proceso de elevación a segunda potencia. El paralelo entre el concepto vulgar y científico no dice lo que quisiera decir, por la sencilla razón de que no es verdad que el concepto científico sea concepto de un concepto. Ese paralelo, si acaso, dice todo lo contrario. El concepto vulgar, si es concepto y no simple representación, es concepto perfecto, aunque peque de pobre y limitado. La ciencia sus-

tituye a las representaciones por los conceptos, y a los conceptos pobres y limitados añade y sobrepone otros más amplios y comprensivos, descubriendo siempre nuevas relaciones. Pero el método de la ciencia no se diferencia de aquel con que se forma el más pequeño universal en el cerebro del hombre más humilde. Lo que comúnmente se llama, por antonomasia, el arte, recoge intuiciones más vastas y complejas de las que se suelen tener comúnmente, pero intuye siempre sensaciones e impresiones. Es expresión de impresiones, no expresión de la expresión.

No diferencia de intensidad.

Por la misma razón no puede admitirse que la intuición que se acostumbra llamar artística se diversifique de la común como intuición intensiva. Lo sería si trabajase de distinto modo sobre materia análoga. Pero como la actividad artística se espacía ampliamente en campos más amplios y todavía con método no diferente del de la intuición común, resulta que la diferencia entre ambas intuiciones no es intensiva, sino extensiva. La intuición de un sencillísimo cantar amoroso del pueblo, que diga lo mismo o poco más o menos que una declaración de amor, como brota a cada momento de los labios de miles de hombres ordinarios, puede ser intensivamente perfecta en su pobre simplicidad, aunque extensivamente tanto más restringida de la compleja intuición de un canto amoroso de Giacomo Leopardi.

Diferencia extensiva y empírica.

Toda la diferencia, pues, es cuantitativa, y, como tal, indiferente a la filosofía, *scientia qualitatum*. Unos tienen más aptitud que otros, más frecuente disposición que otros para expresar plenamente ciertos complejos estados del ánimo. A los tales se les llama artistas en el lenguaje corriente; algunas expresiones harto complicadas y difíciles aciertan a manifestarse con excelencia y se las llama obras de arte. Los límites de las expresiones, intuiciones que se denominan arte, con relación a las que se califican de no arte, son empíricas y no pueden definirse. Un epigrama pertenece al arte; ¿por qué no una palabra sencilla? Un cuento pertenece al arte; ¿por qué no una simple nota de información periodística? Un paisaje pertenece al arte; ¿por qué no un esbozo topográfico? El maestro de filosofía de la comedia de Molière tenía razón: «Siempre que se habla se hace prosa». Mas siempre serán perpetuos escolares los que, como el burgués Sr. Jour-



dain, se maravillarán de haber hecho durante cuarenta años prosa sin saberlo y se persuadirán de que, cuando llamen a su criado Juan para que les traiga las zapatillas, también hacen prosa.

Creemos estar en lo cierto con nuestra identificación, porque el haber separado el arte de la común vida espiritual, el haber hecho de él no sé qué círculo aristocrático o qué ejercicio singular, ha sido una de las causas principales que han impedido a la estética, ciencia de arte, alcanzar la verdadera naturaleza, las verdaderas raíces de ésta en el espíritu humano. Así como nadie se maravilla cuando aprende en la fisiología que toda célula es organismo y que todo organismo es célula o síntesis de células; así como nadie se extraña de hallar en una alta montaña los mismos elementos químicos que constituyen una piedrecilla o fragmento; así como no hay una filosofía de los animales pequeños y otra de los grandes, una química para piedras y otra de las montañas, así también no puede haber una ciencia de las grandes intuiciones y otra de las pequeñas, una de la intuición común y otra de la intuición artística, sino una sola estética, ciencia del conocimiento intuitivo o expresivo del hecho estético o artístico. Esta estética se corresponde perfectamente con la lógica, que abraza, como cosas de la misma naturaleza, la formación del concepto más pequeño y ordinario y la construcción del más complicado sistema científico y filosófico.

El genio artístico.

No podemos admitir más una diferencia cuantitativa al determinar el significado de la palabra genio o genio artístico, en contraposición al del no genio del hombre común. Se dice que los grandes artistas nos revelan a nosotros mismos. Pero, ¿cómo sería posible tal revelación si no hubiera identidad de naturaleza entre nuestra fantasía y la suya, y si la diferencia no fuera meramente de cantidad? Mejor que *poëta nascitur* valdría decir: *homo nascitur poëta;* pequeños poetas unos, grandes poetas otros. Por haber hecho de la diferencia cuantitativa diferencia cualitativa, se ha dado lugar al culto y a la superstición del genio, olvidando que la genialidad no es algo bajado del cielo, sino la humanidad misma. El hombre genial que se sitúa más allá de lo humano, halla su castigo en encontrarse o aparecer a ratos ridículo. Tal el

genio del período romántico; así también, el superhombre de nuestros tiempos.

También (conviene hacerlo notar aquí), que de la elevación sobre la humanidad hacen precipitar el genio artístico debajo de ella los que ponen como su cualidad esencial la inconsciencia. La genialidad intuitiva o artística, como toda forma de actividad humana, es siempre consciente; de otro modo, se trocaría en ciego mecanismo. Lo que puede faltar al genio artístico es la conciencia refleja, la conciencia súbita del historiador y del crítico, que no le es esencial.

Contenido y forma en la Estética.

Una de las cuestiones más debatidas en estética es la relación entre materia y forma o, como se acostumbra a decir, entre contenido y forma. ¿Consiste el hecho estético en el contenido o en la sola forma, o en la forma y en el contenido a la vez? Esta cuestión ha tenido varios significados, que iremos examinando en su lugar correspondiente; pero cuando las palabras tienen el valor que nosotros las hemos dado, cuando por materia se entiende la emocionalidad no elaborada estéticamente o las impresiones, y por forma la elaboración, o sea la actividad espiritual de la expresión, nuestra tesis no puede ofrecer dudas. Por lo tanto, tenemos que rechazar aquella que hace consistir el acto estético en el solo contenido (o, lo que es igual, en las simples impresiones) como la otra, que lo hace consistir en la adición de la forma al contenido, o sea en las impresiones, más las expresiones. En el acto estético, la actividad expresiva no se añade al hecho de la impresión, sino que las impresiones brotan de la expresión elaboradas y formadas. Reaparecen, por decirlo así, en la expresión como el agua que se filtra, y reaparece la misma y distinta del otro lado del filtro. El acto estético es, por lo tanto, forma, y nada más que forma.

De esto se desprende, no que el contenido sea algo de superfluo — pues es el punto de partida necesario para el hecho expresivo —, sino que no hay tránsito de la cualidad del contenido a la de la forma. Se ha pensado alguna vez que el contenido, para que sea estético, es decir, transformable en forma, ha de tener algunas cualidades determinadas o determinables. Mas, si así fuera, la forma sería una misma cosa con la materia, la expresión con la impresión. El contenido es, sí, transformable en forma, pero hasta que no se trans-

forme no puede tener cualidades determinables; de esto no podemos saber nada. Resulta contenido estético, no antes, sino cuando se ha transformado efectivamente. El contenido estético se ha definido como lo *interesante;* lo que no es falso, sino huero. En efecto, ¿qué es lo interesante? ¿La actividad expresiva? Ciertamente, si ésta no se interesase, no se elevaría a forma. Si la elevamos a forma es precisamente porque nos interesa. Pero la palabra *interesante* se ha empleado con legítima intención, que más adelante explicaremos.

Crítica de la imitación de la Naturaleza y de la ilusión artística.

Puede tomarse en varios sentidos, como la anterior, la proposición de que el arte es imitación de la Naturaleza. Con estas palabras, ora se han afirmado, o al menos disimulado, verdades, ora se han sostenido errores, y muchas veces no se ha pensado nada preciso. Uno de los significados científicamente legítimos es aquel de que la «imitación» se viene entendiendo como representación o intuición de la naturaleza, forma de conocimiento. Cuando se ha querido decir esto, poniendo de relieve el carácter espiritual del procedimiento, resulta también legítima otra proposición: la de que el arte es la *idealización* o la imitación idealizadora de la Naturaleza. Pero si por imitación de la Naturaleza se entiende que el arte estriba en reproducciones mecánicas, formando duplicados más o menos perfectos de objetos naturales, ante las que se renueva el mismo tumulto de impresiones que producen los objetos naturales, la proposición es, evidentemente, errónea. Las figuras de cera pintada que simulan seres vivientes y ante las que nos detenemos estupefactos en los museos de tal laya, no nos dan intuiciones estéticas. La ilusión y la alucinación nada tienen que ver con el tranquilo dominio de la intuición artística. Si un artista pinta el espectáculo de un museo de figuras de cera; si un actor imita burlonamente en el teatro al hombre «figura de cera», tenemos nuevamente el trabajo espiritual y la intuición artística. Hasta la fotografía, si tiene algo de artística, es cuando transmite, en parte al menos, la intuición del fotógrafo, su punto de vista, su actitud y la situación que ha tenido la habilidad de sorprender. Y si la fotografía no es arte del todo, es porque el elemento natural permanece ineliminable e insubordinado. En efecto, ante una fotografía, aun de las más perfectas, ¿experimentamos

una satisfacción plena, aunque el artista haga una o mil variaciones y retoques, quite o añada detalles?

Crítica del arte como hecho sentimental y no teórico. La apariencia estética y el sentimiento.

De no haber reconocido exactamente el carácter teórico de la intuición simple, distinta del conocimiento intelectivo como de la percepción; de creer que únicamente el conocimiento intelectivo, y cuando más la percepción, sea conocimiento, se desprende la afirmación tantas veces repetida de que el arte no es conocimiento, que no produce verdad, que pertenece al mundo sentimental, no al teórico, etc., etc. Hemos visto que la intuición es conocimiento libre de conceptos, por más simple que sea la percepción de lo real, de donde se desprende que el arte es conocimiento y forma, que no pertenece al sentimiento y a la materia psíquica. Si se ha insistido tantas veces y por tantos tratadistas de estética haciendo resaltar que el arte es *apariencia (Schein)*, ha sido precisamente porque se sentía la necesidad de distinguirla del más complicado acto perceptivo, afirmando su pura intuitividad. Si se ha insistido acerca de que el arte es sentimiento, ha sido por la misma causa. En efecto, excluyendo el concepto como contenido del arte y excluyendo la realidad histórica como tal, no queda otra cosa que la realidad aprehendida en su ingenuidad e inmediatez, en el ímpetu vital como sentimiento, o sea, de nuevo, la intuición pura.

Crítica de la teoría de los sentidos estéticos.

De no haber establecido bien, o de haber perdido de vista el carácter que distingue la expresión de la impresión, la forma de la materia, se ha originado la teoría de los sentidos estéticos.

La cual se reduce al error ya señalado de querer buscar un paso de la cualidad del contenido a la cualidad de la forma. Preguntar, en efecto, cuáles son los sentidos estéticos equivale a preguntar cuántas impresiones sensibles pueden entrar en las expresiones estéticas y cuáles tengan que entrar necesariamente. A lo que podemos responder en seguida contestando que todas las impresiones pueden entrar en las expresiones o formaciones estéticas, pero que ninguna tiene que entrar necesariamente.

Dante eleva a forma, no solamente el «dolce color d'oriental zaffiro» (impresiones visuales), sino también impresiones táctiles o térmicas, como «l'äer grasso» y los «freschi ruscelletti» que «asciugano vieppiù» la garganta del sediento. Es

una ilusión curiosa creer que una pintura nos dé impresiones simplemente visuales. El aterciopelado de una mejilla, el calor de un cuerpo joven, la dulzura y el frescor de un fruto, el corte de una hoja afilada, etc., ¿no son impresiones que tenemos por la pintura? ¿Y son, por ventura, impresiones visuales? ¿Qué sería una pintura para un hombre hipotético que, privado de todos o de casi todos los sentidos, adquiriese de pronto únicamente el órgano de la vista? El cuadro que tenemos delante, y que se nos antoja mirar solamente con los ojos, no sería para él sino algo así como la sucia paleta de un pintor.

Algunos que se atienen al carácter estético de ciertos grupos de impresiones (por ejemplo, de las ópticas y de las auditivas) y que excluyen otros, conceden además que si en el hecho estético entran como directas las impresiones ópticas y auditivas, las que perciben los demás sentidos pueden entrar también, pero como impresiones asociadas. Mas esta distinción es enteramente arbitraria. La impresión estética es síntesis en la que no es posible distinguir lo directo de lo indirecto. Todas las impresiones están igualadas en ella desde el momento en que se estetizan. Quien recibe la imagen de un cuadro o de una poesía, no considera a esta imagen como una serie de impresiones, algunas de las cuales tienen una prerrogativa o una preminencia sobre las demás. De lo que sucede antes de haberla recibido no se sabe nada. Las distinciones que se hacen, reflexionando, a continuación no tienen nada que ver con el arte en cuanto tal.

La doctrina de los sentidos estéticos se ha presentado también de otro modo, a guisa de intento para establecer qué órganos fisiológicos son necesarios para el hecho estético. El órgano o el aparato fisiológico es un conjunto de células, constituídas de esta o de la otra suerte y dispuestas de este o del otro modo, o, lo que es igual, un hecho o un concepto, meramente físico y natural. Pero la expresión no conoce hechos fisiológicos. Tiene su punto de partida en las impresiones, y la vía fisiológica por la cual han llegado éstas al espíritu le es, desde luego, indiferente. Una vía u otra da lo mismo; basta que sean impresiones.

Verdad es que la carencia de órganos, determinados de tales o cuales complejos celulares, impide la producción de

algunas impresiones (salvo cuando, por una especie de compensación orgánica, no se adquieren por otra vía). El ciego de nacimiento no puede intuir ni expresar la luz. Pero las impresiones no están condicionadas solamente por el órgano, sino por los estímulos que obran sobre éste. Quien no haya tenido nunca la impresión del mar, no podrá expresarlo nunca; como quien no haya tenido la impresión de la vida del gran mundo o de la lucha política, jamás sabrá expresar ni ésta ni aquélla. Esto no establece una dependencia de la función expresiva del estímulo o del órgano. Repitamos lo que ya hemos dicho: la expresión presupone la impresión y a tales expresiones corresponden tales impresiones. Por lo demás, toda impresión excluye las otras en el momento en que domina, y así también toda expresión.

Unidad e indivisibilidad de la obra de arte

Otro corolario de la concepción de la expresión como actividad es la indivisibilidad de la obra de arte. Cada expresión es una sola expresión. La actividad estética es fusión de las impresiones en un todo orgánico. Esto lo es, lo que se ha querido hacer notar cuando se ha dicho que la obra artística debe tener unidad o, lo que es igual, *unidad en la variedad.* La expresión es síntesis de lo vario o múltiples dentro de la unidad.

Parece oponerse a esta afirmación el hecho de que dividimos una obra artística en partes, como un poema en escenas, episodios, semejanzas, sentencias, o un cuadro en figuras particulares y objetos, fondo, primer término, etc. Pero esa división anula la obra, como el dividir el organismo en corazón, cerebro, nervios, músculos, etc., cambia lo viviente en cadáver. Es verdad que existen organismos en los cuales la división da lugar a más seres vivientes, pero llevando la analogía al hecho estético, se llega a la conclusión de que hay una infinita variedad de gérmenes vitales por la pronta reelaboración de las distintas partes en nuevas expresiones únicas.

Se observa que la expresión surge de cuando en cuando de otras expresiones; que hay expresiones simples y expresiones compuestas. Alguna diferencia hay que reconocer entre el *eureka* con que Arquímedes expresaba todo su júbilo por el descubrimiento llevado a cabo y el acto expresivo (mejor los cinco actos) de una tragedia regular. Pero no; la

expresión surge siempre directamente de las impresiones. Quien concibe una tragedia mete en un gran crisol gran cantidad, por decirlo así, de impresiones. Las expresiones mismas, de nuevo concebidas, se funden con las nuevas en una sola masa, del mismo modo que en un horno de fundición se pueden arrojar juntos pedacitos informes de bronce y estatuillas delicadas. Para que se produzca una nueva estatua deben fundirse de nuevo las delicadas estatuillas y aquellos informes pedazos de bronce. Las viejas expresiones deben descender otra vez a impresiones, para poder ser sintetizadas con las demás en una nueva expresión única.

El arte como libertador.

Elaborando las impresiones, el hombre se liberta de ellas. Objetivándolas, se destaca y se hace superior a las mismas. La función libertadora y purificadora del arte constituye otro aspecto y otra fórmula de su carácter de actividad. La actividad es libertadora porque arroja la pasividad al exterior.

De donde se desprende que a los artistas se les suele atribuir la más grande sensibilidad o pasión, la máxima insensibilidad o la serenidad olímpica. Tales cualidades se concilian porque no recaen sobre el mismo objeto. La sensibilidad o pasión se refiere a la rica materia que el artista acoge en su alma; la insensibilidad o serenidad, en la forma con que él sujeta y domeña el tumulto sensacional y pasional.

## III

### EL ARTE Y LA FILOSOFÍA

Indisolubilidad del conocimiento intelectivo y del intuitivo.

Las dos formas de conocimiento, a saber, la estética y la intelectual o conceptual, son distintas; pero no puede decirse que estén separadas o divorciadas, como dos fuerzas que actúen en dirección opuesta. Si hemos demostrado que la forma estética es de hecho independiente de la intelectual y que se rige por sí misma, sin ayuda extraña, no hemos dicho, en cambio, que el conocimiento intelectual pueda vivir sin el estético. La recíproca no puede ser exacta.

¿Qué es el conocimiento por conceptos? Es conocimiento de relaciones de cosas, y las cosas son intuiciones. Sin las intuiciones no son posibles los conceptos, como sin la materia de las impresiones no es posible la intuición misma. Las intuiciones son: este río, este lago, este regato, esta lluvia, este vaso de agua. El concepto es el agua, no esta o aquella aparición, este o aquel caso particular, sino el agua en general, ya se realice en este o en aquel tiempo o lugar; materia de intuiciones infinitas, pero de un concepto solo y constante.

Ahora que el concepto, lo universal, si por un lado no es intuición, por el otro no puede menos de serlo. El hombre que piensa, por el mero hecho de pensar tiene impresiones y afectos; sus impresiones o afectos no serán los del hombre no filósofo, no el amor o el odio a ciertos objetos e individuos, sino el esfuerzo mismo del pensamiento, con el dolor y la alegría, el amor y el odio, que ha llegado a alcanzar; dicho esfuerzo, para llegar a ser objetivo ante el espíritu, no tiene más remedio que tomar forma intuitiva. Hablar, no es

pensar lógicamente; pero pensar lógicamente es, al mismo tiempo, hablar.

Crítica de las negaciones de esta tesis.

Es verdad generalmente reconocida que el pensamiento no puede existir sin la palabra. Todas las negaciones de esta tesis se fundan en equívocos y errores.

El primer equívoco es el de los que observan que se puede pensar igualmente con figuras geométricas, cifras algebraicas, signos ideográficos, sin necesidad de ninguna palabra, ni aun tácitamente pronunciada, y casi insensiblemente dentro de sí; que hay lenguas en que la palabra, el signo fónico, no expresa nada si no lo relacionamos con el signo escrito. Pero cuando hemos dicho «hablar» hemos querido usar una sinécdoque y entender genéricamente «expresión», la cual, como ya hemos dicho, no es solamente la expresión llamada verbal. Será o no verdad que algunos conceptos puedan expresarse sin manifestaciones fónicas; pero los ejemplos que se aducen en contrario prueban que no pueden existir nunca los conceptos sin expresiones.

Otros dicen que los animales, o ciertos animales, piensan y razonan sin hablar. Ahora bien; si piensan, cómo piensan y qué piensan los animales; si éstos son hombres rudimentarios o salvajes que resisten a la civilización, más bien que máquinas fisiológicas, como querían los viejos espiritualistas, todo esto no puede interesarnos en nuestro caso particular. Cuando el filósofo habla de la naturaleza animal, brutal, impulsiva, instintiva, etc., no se funda en conjeturas de esta hecha, concernientes a perros o gatos, leones u hormigas, sino en las observaciones sobre lo que hay de animalesco y de brutal en el hombre; del límite o de la base animal que advertimos dentro de nosotros mismos. Que luego determinados animales, perros o gatos, leones u hormigas posean estas o las otras actividades humanas, tanto mejor o peor para ellos; esto quiere decir que cuando de los tales animales se trate, deberá discurrirse sobre una base, no de «naturaleza», en sentido total, sino animal, más amplia y grave que la del hombre. Y aun suponiendo que los animales piensen y formen conceptos, ¿a qué conduce, dentro de las conjeturas, eso de admitir que no se valgan para ello de expresiones correspondientes? La analogía con el hombre, el conocimiento del espíritu, la psicología humana, que sirve de ins-

trumento a todas las conjeturas de psicología animal, nos obligaría, por el contrario, a suponer que si los animales piensan de algún modo, hablan de algún modo también.

De la psicología humana que pudiéramos llamar literaria ha surgido la otra objeción: que el concepto puede existir sin la palabra; tanto, que cada uno de nosotros admite y conoce libros tan bien pensados como mal escritos; un pensamiento no deja de serlo, a pesar de la expresión deficiente. Pero cuando discurrimos sobre libros bien pensados y mal escritos, no queremos decir otra cosa sino que, en aquellos libros, hay partes, páginas, períodos o proposiciones bien pensadas y bien escritas, y que hay otras mal pensadas y mal escritas, y otras que no están en verdad ni pensadas ni expresadas. La *Scienza nuova*, de Vico, en los pasajes donde está mal escrita, está también mal pensada. Si de los grandes volúmenes pasamos a una proposición sencilla, el error y la inexactitud de aquel aserto salta a la vista. ¿Cómo puede pensarse con claridad una proposición y escribirla confusamente?

Lo que puede admitirse únicamente es que, a las veces, tenemos pensamientos (conceptos) en forma intuitiva, la cual es una expresión abreviada o, mejor, peculiar, que a nosotros nos basta, pero insuficiente para comunicar fácilmente esos conceptos a cierta persona o a ciertas personas determinadas. Por eso se dice inexactamente que tenemos el pensamiento y carecemos de expresión, cuando debiera decirse, para hablar con toda propiedad, que también tenemos expresión, pero una expresión que no es todavía comerciable, lo que, por otro lado, es un hecho harto mudable y relativo; hay quien siempre coge al vuelo nuestro pensamiento y lo prefiere en aquella forma abreviada y se enojaría si lo desarrolláramos en otra más extensa que se ocurre a los demás. En otras palabras: el pensamiento, lógica y abstractamente considerado, es siempre el mismo; mas estéticamente se trata de dos intuiciones o expresiones distintas, en cada una de las cuales entran elementos psicológicos diversos.

El mismo argumento sirve para destruir o para interpretar rectamente la distinción, enteramente empírica, entre lenguaje interno y lenguaje externo.

Arte y Ciencia.

Las manifestaciones más altas, las cimas en que resplandece desde lejos el conocimiento intuitivo y el conocimiento intelectual, se llaman, como ya sabemos, Arte y Ciencia. Arte y Ciencia son, pues, diversos, y al mismo tiempo aliados; coinciden por un lado: por el lado estético. Toda obra de ciencia es a la vez obra de arte. El aspecto estético podrá pasar inadvertido cuando nuestra mente está enteramente pendiente del esfuerzo de entender el pensamiento del sabio y de examinar la verdad; pero no permanece ya inadvertido cuando de la actividad del entendimiento pasamos a la de la contemplación, y vemos de qué modo aquel pensamiento se desenvuelve limpio, puro, con sus contornos bien marcados, sin palabras superfluas, sin palabras que falten, con el ritmo y la entonación apropiados, o, por el contrario, confuso, roto, empachoso, desigual. A los grandes pensadores se les proclama con frecuencia grandes escritores; otros pensadores, también grandes, son considerados como escritores fragmentarios, cuando sus fragmentos valen por obras armónicas, coherentes y perfectas.

Podemos perdonar a los pensadores y a los hombres de ciencia que sean medianos escritores. Los fragmentos, los destellos nos consuelan, a lo mejor, de la obra total; porque es más fácil extraer la composición bien ordenada del fragmento genial, aprisionar la llama de la chispa, que lograr el descubrimiento genial. Pero ¿cómo perdonar a los artistas puros que sean expositores mediocres? *Mediocribus esse poëtis non dii, non homines, non concessere columnæ.* Al poeta, al pintor a quien falta la forma, le falta todo, porque se falta a sí mismo. La materia poética circula en el espíritu de todos; sólo la expresión, esto es, la forma, hace al poeta. Y aquí hallamos la verdad de la tesis que niega al arte todo contenido, entendiendo por contenido precisamente el concepto intelectual.

En este sentido, puesto «contenido» igual a «concepto», es muy exacto, no sólo que el arte no consiste en el contenido, sino que, además, carece de contenido.

Contenido y forma: otro significado. Prosa y poesía.

La distinción entre prosa y poesía debe figurar a continuación de la de ciencia y arte. Desde la antigüedad se ha observado que la distinción no podía fundarse en elementos externos, como el ritmo y el metro, la forma suelta o la forma

ligada; que tal distinción era, por el contrario, interna. La poesía es el lenguaje del sentimiento, como la prosa es el lenguaje de la inteligencia. Mas como la inteligencia es además, en su concreción y realidad, sentimiento, toda prosa tiene un lado de poesía.

La relación de primero y de segundo grado.

La relación entre el conocimiento intuitivo o expresión y el conocimiento intelectual o concepto entre arte y ciencia, entre poesía y prosa, no puede expresarse de otro modo sino diciendo que es de doble grado. El primer grado es la expresión, y el concepto el segundo. Puede haber expresión sin concepto, pero no puede existir éste sin aquélla. Hay poesía sin prosa, pero no prosa sin poesía. La expresión es, en efecto, la primera afirmación de la actividad humana. La poesía es «la lengua materna del género humano»; los primeros hombres «fueron naturalmente sublimes poetas». Lo que se reconoce, de otro modo, por los que notan que el paso de psiquis a espíritu, de sensibilidad animal a actividad humana, se realiza por medio del lenguaje (debiera decirse que de la intuición o expresión en general). Solamente nos parece poco exacto definir el lenguaje o la expresión como anillo intermedio entre la animalidad y la humanidad, casi una mezcla de la una y de la otra. Donde aparece la humanidad, la animalidad ha desaparecido ya; el hombre que se expresa sale, sí, inmediatamente, del estado natural, pero sale de él. No está ni medio dentro ni medio fuera, como parece indicar la frase del anillo intermedio.

Inexistencia de otras formas cognoscitivas.

Fuera de estas formas, no tiene otras el espíritu cognoscitivo. Intuición y conceptos la agotan completamente. En el pasaje de la expresión al concepto, en el retorno del concepto a la expresión gira toda la vida teórica del hombre.

La historia. Identidad y diferencia respecto del arte.

Inexactamente se ha considerado a la historia como la tercera forma teórica. La historia no es forma, sino contenido; como forma no puede ser más que intuición o hecho estético. La historia no investiga leyes ni forja conceptos; ni induce, ni deduce; se dirige *ad narrandum, non ad demostrandum;* no construye universales y abstracciones, aunque pone intuiciones. El *individuum omnimode determinatum* es el dominio de la historia como es el dominio del arte. La historia se reduce por esto, bajo el concepto universal del arte.

Contra esta tesis, no pudiéndose hallar otra tercera forma cognoscitiva, se han hecho objeciones tocantes a agregar la historia al conocimiento intelectivo o científico. Objeciones influídas del preconcepto de que se despoja a la historia de una parte de su valor y de su dignidad, al negarle el carácter de ciencia (conceptual). Y por otra, de una falsa idea del arte, concebida, no como forma teórica esencial, sino como un pasatiempo, como algo superfluo, como una frivolidad. Sin volver a tocar el largo y debatido proceso, que a nosotros se nos antoja definitivamente fallado, nos referiremos aquí solamente a un sofisma que ha tenido fortuna y que todavía se repite, encaminado a demostrar la índole lógica y científica de la historia. El sofisma consiste en conceder que el conocimiento histórico tiene por objeto lo individual, mas no la representación (se añade), si bien el concepto de lo individual. De donde se desprende que la historia es también conocimiento lógico y científico. La historia, en suma, elaboraría el concepto de un personaje, de Carlo Magno o de Napoleón; de una época, del Renacimiento o de la Reforma; de un acontecimiento, de la Revolución Francesa o de la Unificación de Italia, de la misma manera que la geometría elabora los conceptos de las formas espaciales o la estética el concepto de la expresión. Pero de todo esto no se saca nada; la historia no puede menos de presentar Napoleón o Carlo Magno, el Renacimiento y la Reforma, la Revolución francesa y la Unificación Italiana como hechos individuales, en su fisonomía individual, precisamente en el sentido del cual dicen los lógicos que de lo individual no se da concepto, sino representación únicamente. El llamado concepto de lo individual es siempre concepto universal o general; rico de notas, riquísimo, si se quiere, pero incapaz de alcanzar aquella individualidad que el conocimiento histórico, como conocimiento estético, alcanza solamente.

Para entender de qué modo en el ámbito del arte general se distingue el conocimiento histórico del artístico, en sentido estricto, es preciso recordar lo que se ha observado acerca del carácter ideal de la intención o primera percepción, en que todo es real, y, sin embargo, nada es real. En un estadio ulterior, el espíritu forma los conceptos de lo externo y de lo interno, de lo sucedido y de lo deseado, de objeto y de



sujeto, o, lo que es igual, distingue la intuición histórica de la no histórica, la real de la irreal, la fantasía real de la fantasía pura.

También los hechos internos, lo que se desea y se fantasea, los castillos en el aire y la isla de Jauja, tienen su realidad; la psiquis también tiene su historia. En la biografía de un individuo entran sus ilusiones como hechos reales. Pero la historia de una psiquis individual es historia, porque se hace siempre la distinción entre lo real y lo irreal, aun cuando sean realidad las ilusiones mismas. Ahora bien; en la historia, tales conceptos distintivos no figuran como conceptos científicos, sino más bien como disueltos y fundidos en las intuiciones estéticas, aunque tengan un relieve nuevo. La historia no construye los conceptos de lo real y de lo irreal, pero los aprovecha; la historia, en suma, no es la teoría de la historia. Para conocer si un hecho de nuestra vida ha sido real o imaginario, no basta con el mero análisis conceptual; hay que reproducir las intuiciones ante la mente del modo más completo, como eran en el momento de su producción. La historia se distingue concretamente de la pura fantasía como una intuición cualquiera de otra intuición cualquiera: en la memoria.

Donde no basta la memoria, donde los matices de las intuiciones reales e irreales son tenues y fugitivos, de tal modo se confunden las unas con las otras, o se renuncia provisionalmente al menos a saber lo que en realidad sucede (renuncia que hacemos con harta frecuencia), o recurrimos a la conjetura, a la verosimilitud, a la probabilidad. El principio de verosimilitud y de probabilidad predomina, en efecto, en toda la crítica histórica. El examen de las fuentes y de las autoridades tiende a establecer los testimonios más creíbles. ¿Y no son los testimonios más creíbles los de los mejores observadores; es decir, de los que recuerdan mejor y que (se entiende) no han tenido ningún propósito ni interés en falsear la verdad de las cosas? La crítica histórica.

De aquí sucede que el escéptico intelectualista tiene razón cuando niega la certeza de cualquier historia, pues la certeza de ésta no es la de la ciencia. Es la certeza del recuerdo y de la autoridad, no del análisis y de la demostración. Quien habla de inducción, de demostración histórica, etc., hace uso El escepticismo histórico.

metafórico de tales palabras, que en la historia tienen un sentido completamente distinto del que en las ciencias tienen. La convicción del historiador es la convicción indemostrable del jurado que ha escuchado los testigos, seguido atentamente el proceso y rogado al cielo que le inspire. Desbarra, sin duda, a las veces; mas sus desaciertos son mucho menores en relación con los casos en que acierta. Por eso el buen sentido tiene razón al creer en la historia contra los intelectualistas, porque la historia no es, a la hora presente, una «fábula convenida», sino lo que el individuo y la humanidad recuerdan de su pasado. Recuerdo, a ratos oscuro, a ratos clarísimo; recuerdo que, con laboriosos esfuerzos, se procura ampliar y precisar como mejor se puede, pero tal que no se pueda prescindir de él, y que, tomado en su conjunto, sea rico en verdad. Sólo por un afán de paradojas podrá negarse que no haya existido nunca una Grecia o una Roma, un Alejandro o un César, una Europa feudal y una serie de revoluciones que la abatieron; que el 1.° de Noviembre de 1517 fueron fijadas las proposiciones de Lutero a la puerta de la iglesia de Witemberg y que el 14 de Julio de 1789 tomó la Bastilla el pueblo de París. «¿Qué razón me das tú de todo esto?», pregunta el sofista irónicamente. Y la humanidad responde: «Yo recuerdo».

La filosofía como ciencia perfecta. Las llamadas ciencias naturales y sus límites.

El mundo de lo sucedido, de lo concreto, de lo histórico, es lo que se llama el mundo de la realidad y de la naturaleza, y comprende lo mismo la realidad física que la espiritual o humana. Todo este mundo es intuición. Intuición histórica, si se le presenta como es realísticamente; intuición fantástica o artística en sentido restringido, si se le presenta bajo el aspecto de lo posible, de lo imaginable.

La ciencia, la verdadera ciencia, que no es intuición, sino concepto, no individualidad, sino universalidad, no puede ser más que ciencia del espíritu, de lo que la realidad tiene de universal: Filosofía. Si, fuera de ésta, se habla de ciencias naturales, habrá que notar que tales ciencias son impropias como conjunto de conocimiento, arbitrariamente abstractas y fijadas. Las llamadas ciencias naturales, en efecto, reconocen que por todas partes se encuentran limitadas, límites que no son otra cosa que datos históricos o intuitivos. Tales ciencias calculan, miden, fijan igualdades, establecen reglas,

forjan clases y tipos, formulan leyes, muestran a su manera cómo un hecho se deriva de otros hechos, mas todos sus progresos descansan en hechos que se aprehenden intuitiva o históricamente. Hasta la geometría afirma en la hora actual que hace descansar todas sus hipótesis, no en el espacio tridimensional o euclidiano, sino en uno de los espacios posibles, que se estudia con preferencia porque resulta más cómodo. Lo que hay de verdadero en las ciencias naturales es o filosofía o hecho histórico; lo que hay de propiamente natural es abstracción o arbitrio. Ahora que las disciplinas naturales quieren constituirse en ciencias perfectas, deben salir fuera de su círculo y pasar a la filosofía, paso que realizan cuando formulan los conceptos, que no tienen nada de naturalistas, de átomo inextenso, de éter, de vibración, de fuerza vital, de espacio no intuible; verdaderos y peculiares conceptos filosóficos, cuando no sean palabras vacías de sentido.

Los conceptos naturalistas son, indudablemente, muy útiles, pero no se puede deducir de ellos un sistema que es solamente del espíritu.

Tales datos históricos e intuitivos, no eliminables de las disciplinas naturales, explican, además, no solamente cómo con el progreso del saber pásase a la categoría de creencias mitológicas y de ilusiones fantásticas, lo que un tiempo se consideraba como verdadero; mas también cómo entre los naturalistas se encuentran de aquellos que llaman hechos míticos, expedientes verbales, convenciones, todo lo que en sus disciplinas es la base del razonamiento. Los naturalistas y matemáticos que sin preparación bastante se dedican al estudio de las energías del espíritu, fácilmente transportan a él semejantes hábitos mentales y hablan en filosofía de convenciones que son así o de la otra manera: «como el hombre se imagina», convenciones, la verdad y la moralidad, convención suprema el Espíritu mismo. Y sin embargo, para que haya convenciones, es necesario que exista algo sobre lo que no se convenga, pero que sea el agente mismo de la convención: la actividad espiritual. La limitación de las ciencias naturales prueba la ilimitación de la filosofía.

Cerremos estas explicaciones diciendo que son dos las

formas puras o fundamentales del conocimiento: la intuición y el concepto; el Arte, la Ciencia o Filosofía, incluyendo en ésta la Historia, que es como la resultante de la intuición puesta en contacto con el concepto; esto es, del arte que recibe en sí las distinciones filosóficas, quedando todavía concreción e individualidad. Todas las demás ciencias (naturales, matemáticas) son formas impuras, mezcla de elementos extraños y de origen práctico. La intuición nos da el mundo, el fenómeno; el concepto nos da el nóumeno, el Espíritu.

## IV

## HISTORICISMO E INTELECTUALISMO EN LA ESTÉTICA

Estas relaciones, claramente establecidas entre el conocimiento intuitivo o estético o las demás formas fundamentales o derivadas del conocimiento, nos dan pie para averiguar el error de una serie de teorías que se han presentado o que suelen presentarse como teorías de estética.

De la confusión entre las exigencias del arte en general y las particulares de la historia, ha nacido la teoría (que ahora ha perdido terreno, pero que dominó completamente en los pasados tiempos) de lo verosímil como objeto del arte. Sin duda, como sucede generalmente con las proposiciones erróneas, la intención que movía a hablar de lo verosímil era, las más de las veces, mucho más sana que la definición que se ha dado de esta palabra. Por verosimilitud se entendía en el fondo la coherencia artística de la representación, esto es, la plenitud, la eficacia, la efectiva presencia de ésta. Quien se acostumbre a traducir «verosímil» por «coherente», encontrará a menudo un sentido bastante justo en las discusiones, en los ejemplos y en los juicios de los críticos, entre los cuales corre esa palabra. Un personaje inverosímil, un final inverosímil de comedia, son, en realidad, personajes mal dibujados, finales cortados, sucesos artísticamente inmotivados. Hasta las hadas y los duendes (se ha dicho con razón) deben ser hadas verdaderas y verdaderos duendes, intuiciones artísticas coherentes. En lugar del vocablo «verosímil» se ha empleado alguna vez el de «posible», el cual, como ya hemos hecho notar de pasada, es sinónimo de intuíble o de imaginable. Todo lo que se imagina de verdad o coherentemente es posible. Pero otras veces, y por no pocos críticos y tra-

Crítica de lo verosímil y del naturalismo.

tadistas, se ha entendido por verosímil el carácter de credibilidad histórica; es decir, aquella verdad histórica que no es demostrable, sino conjeturable; no verdadera, sino verosímil, y se ha querido imponer este carácter al arte. ¿Quién no recuerda, en la historia de la literatura, la gran participación que en ella han tenido las censuras de lo verosímil; por ejemplo: la crítica sobre la *Jerusalén libertada*, fundada en la historia de las Cruzadas, o la de los poemas homéricos, atendiendo a las costumbres verosímiles de los emperadores y de los reyes?

Otra vez se ha impuesto al arte la reproducción de la realidad natural o sea históricamente existente. Tal es otro de los significados erróneos que comprende la teoría sobre la *imitación de la Naturaleza*. El verismo y el naturalismo han dado lugar a la confusión del hecho estético con los procedimientos de las ciencias naturales, imaginando no sabemos qué drama o qué novela, que debiera ser, no sólo de observación, sino, con todo, experimental.

Crítica de las ideas en el arte, del arte de tesis y de lo típico.

Mucho más frecuente ha sido la confusión entre el procedimiento del arte, el de las ciencias filosóficas. Así es que ha llegado a considerarse como propio del arte exponer conceptos, unir lo inteligible a lo sensible, representar las *idea*s o los *universales*, cambiando el arte con la ciencia, o, lo que es igual, la actividad artística en general con el caso particular en que resulta estético-lógica.

Al mismo error se contrae la teoría del arte como propugnador de tesis, del arte consistente en una representación individual que ejemplifica leyes científicas. El ejemplo, como tal ejemplo, está por cosa ejemplificada, por lo que pertenece a los modos de tratamiento científico, aunque sea de carácter popular o divulgativo.

Lo mismo puede decirse de la teoría estética de lo *típico*, cuando por tipo se entiende, como suele suceder, la abstracción o el concepto, y se afirma que el arte debe hacer resplandecer la *especie* en el *individuo*. Aun cuando por típico se entienda lo individual, no se hace aquí más que variar de palabras. Hacer lo típico equivaldrá, en tal caso, a caracterizar o a determinar y representar lo individual. Don Quijote es un tipo. Pero ¿de quién es tipo sino de todos los Quijotes? ¿Tipo, por decirlo así, de sí mismo? De conceptos

abstractos, de la pérdida del sentido de la realidad o del amor de la gloria, no lo es ciertamente. Bajo estos conceptos se pueden imaginar infinitos personajes que no son Don Quijote. En otros términos: en la expresión de un poeta (por ejemplo, en un personaje poético), hallamos nuestras mismas impresiones plenamente determinadas y verídicas. Llamamos típica a la expresión que podríamos llamar sencillamente estética. Así también se ha hablado de universales poéticos o artísticos, con cuyas palabras acaso se repetía la demanda de lo típico en arte; pero quizá se intentaba dar realce al carácter espiritual e ideal de la obra artística, que los imitacionistas, realistas o veristas, ignoraban o negaban.

Crítica del símbolo y de la alegoría.

Continuando en la corrección de estos errores y en el esclarecimiento de equívocos, notaremos que alguna vez se ha considerado al símbolo la esencia del arte. Ahora bien, si el símbolo es concebido como inseparable de la intuición artística, entonces es sinónimo de la intuición misma, que tiene siempre carácter ideal. No hay en el arte doble fondo, sino fondo sólo, y todo en él es simbólico, porque todo es ideal. Si el símbolo es concebido separable, si se puede expresar por una parte el símbolo y por otra la cosa simbolizada, se torna a caer en el error intelectualista. El supuesto símbolo es la exposición de un concepto abstracto, es una alegoría, es ciencia o arte que remeda la ciencia. Pero hay que ser justos con lo alegórico. Lo alegórico es, en ciertos casos, innocuo. De la *Jerusalén libertada* se puede extraer cualquier alegoría; del *Adonis*, de Marino, el poeta de la lascivia, insinuó que tendía a demostrar «cómo el placer desmesurado termina en el dolor»; ante una estatua de una mujer hermosa, el escultor pondrá, en una cartela, que la estatua representa la *Clemencia* o la *Bondad*. Esta elegoría, que se hace *post festum* cuando se ha concluído la obra, no altera la obra de arte. ¿Qué es entonces la alegoría? Es una expresión añadida extrínsecamente a otra expresión. Al poema de *Jerusalén* se añade una página de prosa que expresa otro pensamiento de poeta; al *Adonis*, un verso o una estrofa que expresa lo que el poeta quisiera dar a entender a su público; a la estatua, no más que una de estas dos palabras: «*clemencia*» o «*bondad*».



Crítica de la teoría de los géneros artísticos y literarios.

El triunfo más grande del error intelectualista está en la doctrina de los géneros artísticos y literarios, que todavía circula por los tratados y que perturba a los críticos y a los historiadores del arte. Veamos su génesis.

El espíritu humano puede pasar de lo estético a lo lógico, porque aquél es un primer grado con respecto a éste: destruir las expresiones, o el pensamiento de lo individual con el pensamiento de lo universal; convertir los hechos expresivos en relaciones lógicas. Ya hemos demostrado anteriormente de qué manera esta operación se convierte, a su vez, en una expresión; pero eso no quiere decir que no se hayan destruído las primeras expresiones. Éstas han cedido su puesto a las nuevas expresiones estético-lógicas. Cuando se llega al segundo grado, queda abandonado el primero.

Quien entre en una galería de cuadros o quien comience a leer una serie de poemas, puede, después de haber mirado y leído, proceder a indagar la naturaleza de las cosas allí expresadas. Así, aquellos cuadros y aquellos componentes, cada uno de los cuales es un individuo lógicamente inefable, se van resolviendo en universales y abstracciones, como *costumbres*, *paisajes*, *retratos*, *vida doméstica*, *batallas*, *animales*, *flores*, *frutos*, *marinas*, *campiñas*, *lagos*, *desiertos*, *sucesos trágicos*, *cómicos*, *piadosos*, *crueles*, *líricos*, *épicos*, *dramáticos*, *caballerescos*, *idílicos*, *etc.* Y a veces, en categorías meramente cuantitativas: *cuadrito*, *cuadro*, *estatuilla*, *grupo*, *madrigal*, *canción*, *soneto*, *collar de sonetos*, *poesía*, *poema*, *cuento*, *novela*, *etc.*, *etc.*

Cuando pensamos el concepto *vida doméstica*, *caballería*, *idilio*, *crueldad* o un concepto cuantitativo cualquiera, hemos abandonado el hecho expresivo individual del cual hemos tomado el impulso. De hombres estéticos nos hemos cambiado en hombres lógicos; de contempladores de expresiones, en raciocinadores. Nada se podrá objetar a semejánte procedimiento. ¿Cómo podría nacer si no la ciencia, que si tiene como supuesto previo las expresiones estéticas, tiene como fin propio el ir más allá de ellas? La forma lógica o científica, en cuanto tal, excluye la forma estética. Quien se pone a pensar científicamente, ha cesado de contemplar estéticamente, aunque su pensamiento tome necesariamente (como ya se ha dicho y sería superfluo repetir) forma estética.

El error empieza cuando del concepto quiere deducirse la expresión o en el hecho sustituyente encontrar las leyes del hecho sustituído; cuando no se percibe la diferencia entre el segundo grado y el primero y, por consiguiente, hallándonos en el segundo creemos estar en el primero. Toma este error el nombre de *teoría de los géneros artísticos o literarios.*

¿Cuál es la forma estética de la vida doméstica, de la caballería, del idilio, de la crueldad y así sucesivamente? ¿Cómo deben ser representados estos contenidos? Tal desnudo, y llevado a su fórmula más sencilla: el problema absurdo que la teoría de los géneros artísticos y literarios se plantea; en esto consiste toda investigación de leyes y de reglas de géneros. Vida doméstica, caballería, idilio, crueldad, son, no impresiones, sino conceptos; no contenidos, sino formas lógico-estéticas. No puede expresarse la forma, porque es ya expresión en sí misma. ¿Y qué son las palabras *crueldad*, *idilio*, *caballería*, *vida doméstica*, sino expresiones de tales conceptos?

Ni las más sutiles de semejantes distinciones, ni aquéllas que tienen aspecto más filosófico, resisten a la crítica; como cuando se distinguen las obras artísticas en género subjetivo y género objetivo, en lírica y épica, en obras de sentimiento y obras de imaginación, siendo imposible separar, en el análisis estético, el lado subjetivo del objetivo, el lírico del épico, la imagen del sentimiento de la de las cosas.

Errores derivados de esta teoría en los juicios sobre arte.

De la teoría de los géneros artísticos y literarios derivan esas suertes de errores de juicio y de crítica, merced a las cuales, a la vista de una obra de arte, en vez de determinar si es expresiva y qué expresa, si habla, balbucea o calla derechamente, se pregunta: ¿está conforme con las leyes del poema épico, con las de la tragedia, con las de la pintura histórica, con las del paisaje? Los artistas, por lo demás, aunque con palabras y fingida obediencia, han dado a entender que las aceptaban; en realidad, se han burlado de estas *leyes de los géneros*. Toda verdadera obra de arte ha violado un género establecido, contribuyendo así a desbarajustar las ideas de los críticos, los cuales se han visto obligados a ampliar el género, sin poder impedir el género así ampliado, no parezca demasiado estrecho, a consecuencia del nacimiento de nuevas obras de arte, seguidas, como es natural, de nue-

vos escándalos, de nuevos desbarajustes y de nuevas ampliaciones.

De la misma teoría vienen los prejuicios con que durante algún tiempo (¿pero es verdaderamente un pasado?) se lamentaba que Italia careciese de tragedia (hasta que surgió quien le prestó la corona que faltaba a su cabellera gloriosa); Francia, del poema épico (hasta que apareció la *Henriada* que aplacó los deseosos bastones de los críticos). Juntamente con semejantes prejuicios se ven los elogios a los inventores de los nuevos géneros, tanto que parecía gran cosa que en el siglo XVII se inventara el poema heroico-cómico, y se concedió el honor de la invención como si se tratase del descubrimiento de América, aunque las obras decoradas con aquel nombre *(La Sechia rapita*, *El Scherno degli Dei)* fuesen obras muertas al nacer, porque sus autores (ligero inconveniente) nada propio y nada nuevo dijeron. Los mediocres se secaban el cerebro para inventar artificialmente géneros nuevos; a la égloga *pastoril* sucedió la égloga *piscatoria*, y después, por último, la *militar*. La *Aminta* fué «bañado» y se convirtió en *Alceo*, drama marineresco. Fascinados, finalmente, por esta idea de los géneros, se han visto a historiadores de la literatura y del arte pretendiendo hacer la historia, no de las obras literarias singulares y efectivas, sino de esos vacuos fantasmas que se llaman géneros y estudios, y reflejar, en lugar de la evolución del *espíritu artístico*, la *evolución de los géneros*.

La condenación filosófica de los géneros artísticos y literarios es la demostración y formulación de lo que la actividad artística ha producido siempre y el buen gusto se lo ha reconocido siempre también. ¿Qué hemos de hacer nosotros si el buen gusto y el hecho real, convertidos en fórmulas, asumen, a las veces, el aspecto de paradojas?

Sentido empírico de las particiones de los géneros.

Quien discurre acerca de tragedias, comedias, dramas, novelas, cuadros de género, cuadros bélicos, paisajes, marinas, poemas, poemas breves, poesía lírica, etc., tanto para hacerse comprender y para referirse aproximadamente a determinados grupos de obras, sobre las cuales quiere, por una razón o por otra, llamar la atención, no dice nada de científicamente erróneo, puesto que emplea *vocablos* y *frases*, sin establecer *definiciones* y *leyes*. El error aparece

cuando queremos dar al vocablo el valor de una distinción científica, cuando creemos ingenuamente en los tranquillos que suele tender la fraseología. Permítasenos un parangón. En una biblioteca se ordenan los volúmenes de una o de otra manera; tal clasificación se hacía antes por una burda clasificación de materias (en la que no faltaban las categorías de las misceláneas y de libros extravagantes). Ahora, por lo común, se agrupan los libros por serie, editores o por tamaños. ¿Quién negará la utilidad y la necesidad de tales agrupaciones? Sin embargo, ¿qué se diría de un individuo que se empeñase en indagar seriamente las leyes literarias de las misceláneas, de los libros extravagantes, de la colección aldina o la bodoniana, del pluteo A o del pluteo B, de las agrupaciones arbitrarias hechas únicamente con vistas a la mayor comodidad posible? Y, sin embargo, quien se diera de lleno a tan visible empresa, no haría ni más ni menos que lo que hacen los investigadores de las *leyes estéticas* que debieran gobernar, a su juicio, los *géneros artísticos* y *literarios*.

---

## V

## ERRORES ANÁLOGOS EN LA HISTORIA Y EN LA LÓGICA

Para mejor remachar las críticas ya expuestas, nos parece oportuno echar una rápida ojeada sobre los errores inversos o análogos nacidos de la ignorancia acerca de la índole propia del arte y de su situación respecto a la historia y la ciencia, errores que han dañado lo mismo la teoría de la historia que la teoría de la ciencia; así, la Historia (o Historiología) como la Lógica.

Crítica de la filosofía de

El intelectualismo histórico ha abierto el camino a tantas investigaciones como se han realizado, en especial de dos siglos a esta parte, que aun todavía se realizan hoy, sobre una *filosofía* de la *historia*, una *historia ideal*, una *sociología*, una *psicología histórica* o como quiera decirse, intitulando una ciencia que se aplica a extraer leyes y conceptos universales de la historia. ¿De qué naturaleza han de ser estas leyes y estos universales? ¿Leyes históricas y conceptos históricos? En ese caso, basta con una crítica elemental del conocimiento para mostrar el absurdo de la investigación. Una *ley histórica*, un *concepto histórico* (cuando tales frases no son simples metáforas y usos lingüísticos), son verdaderas contradicciones de términos: el adjetivo repugna al sustantivo como en las expresiones «cantidad cualitativa» o «monismo pluralístico». La historia supone concreción e individualidad; la ley y el concepto, abstracción y universalidad. Si se abandona, pues, la pretensión de sacar de la historia leyes y conceptos históricos, y se quiere, por el contrario, restringir la investigación a leyes y conceptos sin ningún adjetivo, no se dice, en verdad, nada vacuo, pero la ciencia

que se obtenga será, no una filosofía de la historia, sino, según los casos, o bien la filosofía en su unidad y en sus varias especificaciones (Ética, Lógica, etc.), o la ciencia empírica en sus infinitas divisiones y subdivisiones. En efecto, o se investigan aquellos conceptos filosóficos que, como ya se ha dicho, existen en el fondo de toda construcción histórica, y diferencian la percepción de la intuición, la intuición histórica de la intuición pura, la historia del arte, o se recogen las intuiciones históricas formadas y se reducen a tipos y clases, como acontece con el método de las ciencias naturales. De la envoltura falaz, del ropaje soso de una filosofía de la historia, se han cubierto a veces grandes pensadores, los cuales, a pesar de la envoltura, han conquistado verdades filosóficas de suma importancia. Caída la envoltura, ha quedado la verdad. El cargo que hay que hacer a los sociólogos modernos no estriba tanto en la ilusión que se abstraen afirmando una imposible ciencia filosófica de la sociología, como en la esterilidad que acompaña casi siempre a su ilusión. Poco mal hay en que se llame «Estética sociológica» a la Estética, o a la Lógica, «Lógica sociológica». El mal grave estriba en que esa Estética es una antigualla sensualística, y que esa Lógica es verbal e incoherente. Dos excelentes resultados se han conseguido, en relación a la historia, con el movimiento filosófico que estamos estudiando. Se ha afinado, ante todo, la necesidad de construir una teoría de la historiografía; es decir, de fijar la naturaleza y los límites de la historia; teoría que, de conformidad con el análisis hecho más arriba, no puede hallar satisfacción sino en una ciencia general de la intuición, en una estética, de la cual se destaque, por la interpuesta función de los universales, y, como un capítulo especial, la historia. Además, bajo la envoltura falsa y presuntuosa de una filosofía de la historia, se han afirmado frecuentemente verdades particulares respecto de particulares acontecimientos históricos, y formulado cánones y advertencias empíricos sin duda, mas no superfluos a los investigadores y críticos. No puede negarse esta utilidad a la más reciente de las filosofías de la historia, al llamado materialismo histórico, el cual ha arrojado luz bastante viva sobre muchos rincones de la vida social, antes poco observados o mal comprendidos.

Invasiones estéticas en la lógica.

Una invasión de la historia en la ciencia o filosofía es el principio de autoridad, el *ipse dixit* que ha penetrado en las escuelas y que sustituye a la introspección o análisis filosófico aquel testimonio, aquel documento, aquella afirmación autorizada, que ciertamente no puede desdeñar la historia. Pero los más graves desórdenes y errores ocasionados por el confuso concepto del hecho estético, los ha sufrido la ciencia del pensamiento y del conocimiento intelectivo: la Lógica. Y ¿cómo podía suceder de otro modo, si la actividad lógica viene después que la estética y la implica en sí? Una Estética inexacta debía ocasionar, necesariamente, una Lógica inexacta.

Quien abra los tratados de Lógica, desde el Órgano aristotélico hasta los libros más modernos, debe convenir que encontrará en todos ellos, en revoltijo de hechos verbales y de hechos de pensamiento, de formas gramaticales y de formas conceptuales, de Estética y de Lógica. No es que hayan faltado tentativas para salir de la expresión verbal y aprehender el pensamiento en su genuina naturaleza. La misma Lógica aristotélica se convirtió en mera silogística y en verbalismo a fuerza de titubeos y oscilaciones; en la Edad Media las polémicas de nominalistas, realistas y conceptualistas tocaron con frecuencia el problema propiamente lógico; las ciencias naturales modernas, con Galileo y Bacon, colocaron la inducción en puesto de honor; Vico combatió contra la formalística lógica matemática en favor de los métodos inventivos; Kant llamó la atención sobre las síntesis *a priori*; el idealismo absoluto despreció la lógica aristotélica; los herbartianos, ligados a ésta, acentuaron el relieve de los juicios que llamaron narrativos, que son tan distintos de los demás juicios lógicos; los lingüistas, finalmente, pegaron contra la irracionalidad de la palabra con relación al concepto. Pero un movimiento consciente, seguro, radical, de reforma, no puede hallar base y punto de partida más que en la ciencia estética.

La lógica en su esencia.

En una lógica convenientemente reformada sobre esa base, convendrá, ante todo, establecer esta verdad y extraer de ella todas las consecuencias: el hecho lógico, el *solo hecho lógico*, es el concepto, lo universal, el espíritu que forma, y en cuanto que lo forma, lo universal. Y si por induc-

ción se entiende, como se ha entendido alguna vez, la formación de los universales, y por deducción su desenvolvimiento verbal, es claro que la lógica verdadera no puede ser más que lógica inductiva. Pero como con la palabra «deducción» nos referimos frecuentemente a los procedimientos exclusivos de las matemáticas, y con la palabra «inducción» a los de las ciencias naturales, será oportuno evitar una u otra denominación y decir que la verdadera lógica es la lógica del concepto, el cual, empleando un método que es a la vez inducción y deducción, no adopta ni ésta ni aquélla, sino el método que le es intrínseco (lo especulativo o dialéctico).

El concepto, lo universal, es en sí, abstractamente considerado, inexpresable. Ninguna palabra le es propia. Tan verdadero es esto, que el concepto lógico permanece siempre el mismo, a pesar de las variaciones de las formas verbales. Con relación al concepto, la expresión es simple *signo* o *indicio;* no puede faltar una expresión donde lo haya; pero cuál deba ser ésta o aquélla, está determinado por las condiciones históricas y psicológicas del individuo que habla; la cualidad de la expresión no se deduce de la cualidad del concepto. No hay su sentido verdadero (lógico) de las palabras; quien forma un concepto le confiere lentamente el sentido verdadero a las palabras.

Distinción de los juicios lógicos de los no lógicos.

Esto sentado, las únicas proposiciones verdaderamente lógicas (es decir, estético-lógicas), los únicos juicios rigurosamente lógicos, son aquellos que tienen por contenido propio y exclusivo la determinación de un concepto. Estas proposiciones o juicios son las *definiciones*. La ciencia misma no es más que un conjunto de definiciones, unificadas en una definición suprema: sistema de conceptos o sumo concepto.

Hay que excluir, por ende (al menos preliminarmente), de la lógica todas las proposiciones que no afirman universales. Los juicios narrativos, de igual modo que los que Aristóteles llamaba no enunciativos, como las expresiones de los deseos, no son juicios propiamente lógicos, sino proposiciones estéticas o proposiciones históricas. «Pedro pasea, hoy llueve, tengo sueño, quiero leer.» Estas y las infinitas proposiciones de este género no son sino un simple encerrar en palabras la impresión del hecho de Pedro que pasea, de la lluvia que cae, de mi organismo que inclina al



sueño y de mi voluntad que se dirige a la lectura, o bien una afirmación de existencia acerca de esos hechos. Expresiones de lo real o de lo irreal, fantástico-históricas o fantástico-puras, pero no definiciones de universales.

La silogística. ¿Qué debe hacerse con toda esa parte del pensamiento humano que se llama *silogística*, y que consta de juicios y de razonamientos que giran en torno de conceptos? ¿Qué es la silogística? ¿Se ha de considerar desde lo alto, con desprecio como vestimento inútil, cual se ha solido hacer tantas veces, en la reacción de los humanistas contra la escolástica, en el idealismo absoluto, en la entusiasta admiración de nuestros tiempos, por los métodos de observación y de experiencia de las ciencias naturales? La silogística, el razonamiento *in forma* no se ha descubierto de verdad; es arte de exponer, de polemizar, de disputar consigo mismo y con los demás. Partiendo de los conceptos ya encontrados, de los hechos que se han observado ya, y haciendo un llamamiento a la constancia de lo verdadero y del pensamiento (tal es el significado del principio de identidad y de contradicción), extrae de aquellos datos las consecuencias o representa lo ya encontrado. Por eso si, desde el punto de vista inventivo, la silogística es un *ídem per ídem*, pedagógica y expositivamente es eficacísima. Reducir las afirmaciones al esquema silogístico es un modo de contrastar el pensamiento propio y de criticar el ajeno. Es fácil reírse de los silogizantes, pero si la silogística ha nacido y perdura, sus buenas razones habrá. La sátira de ella no puede rezar más que con los abusos, y como la pretensión de resolver por medio de silogismos cuestiones que no son de hecho, de observación e intuición, así también se olvida por la exterioridad silogística la meditación profunda y la investigación desapasionada de los problemas. Y si con el fin de recordar fácilmente, de manejar con prontitud los datos del pensamiento propio, nos podemos valer de la llamada *Lógica matemática*, bien venida sea esta forma especial de silogística, preconizada, entre otros, por Leibnitz, e intentada de nuevo por muchos de nuestros días.

Mas porque la silogística es el arte de exponer y de polemizar, su teoría no puede ocupar el primer lugar en una lógica filosófica, usurpando el que corresponde a la doctrina

del concepto, que es la doctrina central y dominante, en la que todo lo que hay de lógico en la silogística se reduce sin residuo alguno (relaciones de concepto, subordinación, coordinación, identificación, etc.). Es preciso no olvidar jamás que concepto y juicio (lógico) y silogismo no se encuentran en el mismo plano. Solamente el primero es el verdadero acto lógico; el segundo y el tercero son las formas bajo las que aquél se manifiesta, las cuales, en cuantas formas no pueden examinarse más que estéticamente (gramaticalmente) y en cuanto tienen contenido lógico, más que olvidando las formas mismas y pasando a la doctrina del concepto.

Falso lógico y estético verdadero.

Con esto torna a confirmarse la verdad de las observaciones comunes; quien razona mal, habla y escribe también mal; el exacto análisis lógico es el fundamento de la buena expresión. Verdad que es, en efecto, una tautología; razonar bien equivale a expresarse bien, porque la expresión es la posesión intuitiva del propio pensamiento lógico. El mismo principio de contradicción no es otra cosa en el fondo más que el principio estético de la coherencia. Se dirá que, partiendo de conceptos erróneos, se puede hablar, escribir perfectamente, como se puede razonar perfectamente; que investigadores poco agudos pueden ser escritores clarísimos, ya que el escribir bien depende de tener una intuición clara del pensamiento propio, aunque sea erróneo, no de la verdad científica del pensamiento, sino de la verdad estética, y es antes esta verdad misma. Un filósofo puede fantasear, como Schopenhauer, diciendo que el arte es la representación de las ideas platónicas, doctrina científicamente equivocada, y desarrollar esta ciencia errónea en una prosa excelente y estéticamente verdadera. Pero a semejante objeción hemos ya contestado al decir que en el preciso momento en que uno que habla o uno que escribe enuncia un concepto mal pensado, se convierte en detestable orador y en escritor detestable, aunque luego se rehaga en otros pasajes de su pensamiento que constan de proposiciones verdaderas, no relacionadas con el error precedente y, por lo tanto, de expresiones límpidas que siguen a confusas expresiones.

La lógica reformada.

Todas las investigaciones sobre las formas de los juicios y de los silogismos, sobre sus conversiones y sus varias re-



laciones, que llenan todavía los tratados de lógica, están, pues, destinados a sutilizarse, a transformarse, a reducirse. La doctrina del concepto y del organismo de los conceptos, de la definición, del sistema, de la filosofía y de las varias ciencias, ocupará su campo y constituirá por sí sola la verdadera y propia lógica.

Los primeros que tuvieron algún barrunto de la relación íntima que existe entre la estética y lógica, y que concibieron la estética como una lógica de la *cognición sensible*, se complacieron singularmente en aplicar las categorías lógicas a la nueva ciencia, hablando de *conceptos estéticos*, *juicios estéticos*, *silogismos estéticos*, etc., etc. Nosotros, menos supersticiosos con la solidez de la lógica tradicional y de las escuelas y mejor orientados sobre la índole de la estética, recomendamos, no la aplicación de la lógica a la estética, sino la liberación de la lógica de las formas estéticas que, siguiendo distinciones realmente arbitrarias y burdas, han dado lugar a las inexistentes formas o categorías lógicas.

La lógica, reformada de tal suerte, será siempre *Lógica formal;* estudiaré la verdadera forma y actividad del pensamiento, el concepto, prescindiendo de los conceptos singulares y particulares. A la lógica antigua se la llama formal impropiamente; mejor debiera llamarse *verbal* y *formalista.* La lógica formal expulsará a la formalista. Para este fin no será necesario recurrir, como han hecho otros, a una lógica real y material, que no es ciencia del pensamiento, sino pensamiento en acto; no lógica exclusivamente, sino el compuesto de la filosofía en que está incluído la lógica. La ciencia del pensamiento (lógica) es la del concepto, como la ciencia de la fantasía (estética) es la de la expresión. En seguir exactamente, y en cada particular, la distinción entre los dos dominios, estriba la salvación y lozanía de ambas ciencias (1).

---

(1) Las noticias dadas en este capítulo sobre lógica, no todas claras ni todas exactas, deben ser aclaradas y corregidas con las ampliaciones hechas en el segundo volumen de la *Filosofía del espíritu,* dedicado a la lógica, donde también se vuelve a examinar la distinción entre proposiciones lógicas y proposiciones históricas y se demuestra su unidad sintética. *(Nota de la cuarta edición.)*



# VI

## LA ACTIVIDAD TEÓRICA Y LA ACTIVIDAD PRÁCTICA

Forma intuitiva y forma intelectiva agotan, como ya hemos dicho, todo el dominio teórico del espíritu. Pero no pueden conocerse en su plenitud ni criticar otra serie de doctrinas estéticas erróneas, si antes no establecemos concretamente las relaciones del espíritu teórico con el espíritu práctico.

La voluntad.

La forma o actividad práctica es la voluntad. No tomamos aquí esta palabra en el sentido de cualquier sistema filosófico, en que la voluntad es el fundamento del universo, el principio de las cosas, la realidad verdadera, ni en el sentido amplio de otros sistemas que entienden por voluntad la energía del espíritu, el espíritu o la actividad en general, haciendo de todo acto del espíritu humano un acto de voluntad. No usamos nosotros esta palabra ni en sentido metafísico ni en sentido metafórico. La voluntad es para nosotros, como en la acepción corriente, la actividad del espíritu distinta de la mera contemplación teórica de las cosas, y productora, no de conocimientos, sino de acciones. La acción, en tanto, es verdadera acción en cuanto es voluntaria. No es cosa de recordar ahora que en la voluntad de hacer se incluye, en el sentido científico, lo que vulgarmente se llama el no hacer: la voluntad de resistir, de repugnar; la voluntad prometeica es también acción.

La voluntad como grado ulterior respecto del conocimiento.

Con la forma teórica el hombre comprende las cosas; con la práctica, las cambia; con la primera se apropia el universo; con la segunda lo crea. Pero la primera forma es base de la segunda. Entre los dos se repite, en mayor escala, la relación de doble grado que hemos señalado entre la actividad

estética y la actividad lógica. Un conocimiento, independiente de la voluntad, es pensable (al menos en cierto sentido); una voluntad independiente del conocimiento, es impensable. La voluntad ciega no es voluntad; la verdadera voluntad tiene ojos.

¿Cómo puede quererse algo, si no se tienen delante intuiciones históricas de objetos (percepciones) y conocimientos de relaciones (lógicas) que iluminen la cualidad de aquellos objetos? ¿Cómo se puede querer verdaderamente, si no conocemos el mundo que nos rodea y el modo de cambiar las cosas, obrando sobre ellas?

Objeciones y aclaraciones.

Se ha objetado que los hombres de acción, los hombres prácticos en sentido eminente, son los menos dispuestos para la contemplación y la teoría; su energía no se retrasa en contemplaciones; se precipita presto en voluntad; por el contrario, los contempladores y los filósofos son con frecuencia hombres prácticos bien mediocres, de floja voluntad, negligentes y azotados en las luchas de la vida. Es fácil advertir que tales distingos son meramente empíricos y cuantitativos. Verdad es que el hombre práctico no necesita un elaborado sistema filosófico para obrar; pero en la esfera en que opera, se mueve por intuiciones y conceptos que tiene clarísimos. Hasta las acciones más ordinarias no podrían ser queridas; sería imposible comer voluntariamente si no se tuviese noción de la comida y de la relación de causa a efecto entre ciertos alimentos y determinadas satisfacciones. Y remontándonos sucesivamente a otras formas más complejas de acción, por ejemplo, a la política, ¿cómo se podría querer algo políticamente idóneo sin conocer las condiciones reales de la sociedad, o sea los medios y expedientes que poner en práctica? Cuando el hombre práctico se da cuenta de que no conoce con claridad algunas o alguna de estas cuestiones, cuando le asalta la duda, o no comienza, o detiene la acción. El momento teórico, que en la rapidez del sucederse de las acciones humanas apenas es advertido, aunque en seguida se olvide, se hace importante y ocupa la conciencia completamente. Si ese momento se prolonga por ventura, el hombre práctico puede convertirse en un Hamlet, solicitado por el deseo de la acción y por la poca claridad teórica de las situaciones y de los medios. Y si tomando

gusto a la contemplación y a la meditación, deja a los demás en mayor o menor escala, el querer y el obrar, se forma en él la tranquila disposición del artista, del hombre de ciencia o del filósofo, alguna vez hombres prácticos, ineptos o directamente irresponsables. No creemos que hay quien desconozca la justeza de observaciones tan obvias. Pero volvemos a repetir que se fundan en distinciones cuantitativas, sin destruir, antes bien, confirmando el hecho de que una acción, por pequeña que sea, no puede ser verdadera acción, esto es, acción querida, si no va precedida de la actividad cognoscitiva.

Crítica de los juicios prácticos o de valor.

Algunos psicólogos hacen preceder la acción práctica de una clase especialísima de juicios, que llaman juicios *prácticos* o de *valor*. Para resolverse a una acción (dicen) es necesario haber juzgado y pronunciado: «esta acción es útil, esta acción es buena». Parece que a primera vista esa teoría tiene de su parte el testimonio de la conciencia. Pero quien observe mejor y analice con más sutileza, se dará cuenta de que tales juicios, lejos de preceder, siguen a la afirmación de la voluntad, y que no son sino la expresión de la volición ya realizada. Una acción útil o buena es una acción querida; del examen objetivo de las cosas será siempre imposible destilar una sola gota de utilidad o de bondad. No queremos las cosas porque las reputemos útiles o buenas; las reputamos útiles o buenas porque las queremos. Aquí ha dado lugar a una ilusión la rapidez con que se suceden los hechos de conciencia. La acción práctica va precedida de conocimientos, pero no de conocimientos prácticos, o, mejor, de lo práctico; para tener éstos es necesario que se tenga antes la acción práctica. Entre los dos momentos o grados, teórico y práctico, no se interpone, por ende, el tercer momento, efectivamente imaginario, de los juicios prácticos o de valor. Por otra parte, en general, no existen ciencias normativas, regulativas o imperativas que descubran e indiquen valores de la actividad práctica; antes, no existen por ninguna actividad cualesquiera, presuponiendo cada ciencia que se ha realizado y desenvuelto aquella actividad, que ella asume en objeto.

Exclusión de lo práctico, de lo estético.

Establecidas estas distinciones, debemos condenar como errónea toda teoría que añada la actividad estética a la práctica, y las leyes que esta segunda introduzca en la pri-



mera. Se ha afirmado mil veces que la ciencia es teoría y práctica el arte. Los que tal afirman y consideran el hecho estético como hecho práctico, no lo hacen a capricho, moviéndose en el vacío, sino porque tienen la mirada puesta en alguna cosa práctica. Solamente que lo práctico a que se refieren no es lo estético, ni está dentro de lo estético, sino fuera de él y al lado. Y aunque con frecuencia se encuentre conjunto, no se une necesariamente, sino por identidad de naturaleza.

El hecho estético se agota completamente en la elaboración expresiva de las impresiones. Cuando hemos conquistado la palabra interior, concebido nítida y viviente una figura o una estatua, encontrado un motivo musical, ha nacido la expresión completa; no tiene necesidad de cosa alguna. Que luego abramos o queramos abrir la boca para hablar o la garganta para cantar; que digamos en voz alta o cantando lo que ya nos hemos dicho y cantado à nosotros mismos; que extendamos o queramos extender las manos para tocar las teclas del piano, para manejar los pinceles o el escalpelo, ejecutando, por decirlo así, en grande, aquellos movimientos que antes realizamos en pequeño rápidamente, y traduciéndolos en una materia que deje huellas más o menos duraderas; es éste un hecho superpuesto, que obedece a distintas leyes que el primero y del que no debemos ocuparnos ahora, aunque reconozcamos, desde luego, que es producción de cosas y hecho *práctico* o *de voluntad*. Se suele distinguir la obra artística interna de la obra artística externa; la terminología nos parece desdichada, porque la obra de arte (la obra estética) es siempre *interna;* la que se llama externa no es obra de arte. Otros distinguen el hecho estético y el hecho artístico, entendiendo por éste el estado externo práctico que puede seguir (y sigue generalmente) al primero estético. Se trata, en este caso, de un simple uso lingüístico, lícito, sin duda, pero quizá inoportuno.

Crítica de la teoría del fin del arte y de la selección del contenido.

Por las mismas razones es absurda la investigación del *fin del arte*, cuando se habla de arte en cuanto tal. Como marcar un fin es elegir, una variante del mismo error es aquella que pretende que el contenido del arte debe ser elegido. Una selección entre las impresiones y sensaciones supone que éstas sean ya expresiones; de otro modo, ¿cómo elegir en lo

continuo, en lo indistinto? Escoger es querer; querer esto y no querer lo otro; esto y aquello deben estar, ante todo, expresos. Lo práctico sigue y no precede a lo teórico; la expresión es inspiración libre.

El verdadero artista, en efecto, se siente embarazado de su tema y no sabe cómo; siente que llega la hora de dar a luz, mas no puede a la vez quererlo y no quererlo. Si quisiera actuar en un contrasentido de su inspiración; si quisiera elegir arbitrariamente; si nacido Anacreonte, quisiera cantar al Atrida, y a Alcides, la cítara le advertiría la equivocación resonando sola, a pesar de sus esfuerzos, cantos a Venus y al Amor.

Por esto, el tema o el contenido no puede ser calificado práctica y moralmente con adjetivos de alabanza y de censura. Cuando los críticos de arte notan que un tema está mal elegido, trátase, en los casos en que la observación tiene un fundamento justo, de una censura, no a la elección del tema, sino al modo con que el artista lo ha desarrollado, a la expresión desacertada, por las contradicciones que contiene. Y cuando los mismos críticos, ante obras que proclaman artísticamente perfectas, dicen del tema o del contenido que es indigno del arte y censurable; si aquellas expresiones son verdaderamente perfectas, hay que aconsejar a los críticos que dejen en paz a los artistas que no pueden inspirarse sino en lo que les ha hecho impresión, y hay que pensar también en promover cambios en la naturaleza y en la sociedad que nos rodea para que tales impresiones no vuelvan a repetirse. Si la fealdad desapareciera del mundo, si se asentaran de una vez la virtud y la felicidad universales, los artistas, ¡quién sabe!, no representarían sentimientos malvados o pesimistas, sino tranquilos, inocentes y jubilosos, árcades de una Arcadia efectiva. Pero mientras la fealdad y la torpeza estén en la naturaleza y se impongan al artista, no podrá impedirse que se exteriorice la expresión correlativa y cuando surja *factum infectum fieri nequit*. Se podrá proveer a no dejar divulgar ésta o aquella obra de arte, acerca de ésta o de aquella persona, en ésta o en aquella condición; pero todo ello no toca al arte y pertenece a otro discurso, como se verá más adelante.

Inculpabilidad práctica del arte.

No nos corresponde reseñar aquí los daños que la crítica

de la «elección» infiere a la producción artística, con los prejuicios que produce o mantiene en los artistas y con los contrastes a que da lugar entre los impulsos artísticos y las imposiciones críticas. Es verdad que parece que realiza algún bien ayudando a los artistas a descubrirse a sí mismos o las propias impresiones y las inspiraciones propias, adquiriendo conciencia del oficio que les incumbe como impuesto por el momento histórico en que viven y por su temperamento individual. En estos casos, la crítica de la selección, creyendo engendrar, lo que hace es reconocer y ayudar las expresiones que están en vías de formación. Pretende ser madre cuando es a lo sumo comadrona.

La independencia del arte

La imposibilidad de la selección del contenido realiza el teorema de la *independencia del arte*. Tal es la única significación legítima del *arte por el arte*. El arte es independiente lo mismo de la ciencia que de lo útil y de la moral. No se abrigue el temor de que con esto se llega a justificar el arte frívolo y frío, porque lo que es verdaderamente frío y frívolo lo es porque no ha sabido elevarse a expresión. En otros términos: la frivolidad y la frialdad nacen siempre de la forma de la elaboración estética, de la falta de posesión de un contenido y no de las cualidades materiales del contenido mismo.

Crítica de la sentencia: «el estilo es el hombre».

También la vulgar sentencia: *el estilo es el hombre*, no puede examinarse y criticarse de modo cabal, sino partiendo de la distinción entre lo teórico y lo práctico y del carácter teórico de la actividad estética. El hombre no es simple conocimiento y contemplación; el hombre es voluntad, que comprende en sí el momento cognoscitivo; de aquí que esa sentencia o está del todo vacía, como en los casos en que se entiende que el estilo es el hombre en cuanto estilo, es decir, el hombre, sí, pero sólo como actividad expresiva, o es errónea, cuando, de lo que el hombre ha visto o expresado se pretenda deducir lo que el hombre ha hecho o querido, afirmándose, en una palabra, que entre un conocer y la voluntad haya un nexo de lógica consecuencia. De tan errónea identificación han brotado muchas leyendas en las biografías de los artistas, pareciendo imposible que quien expresara sentimientos generosos no fuera luego, en la vida práctica, hombre noble y generoso, o que el que dió tantas

puñaladas en sus dramas no se haya suministrado alguna en la vida real. En vano los artistas protestan contra el *lasciva est nobis pagina, vita proba*. Motéjaseles, además, de hipócritas y de embusteros. ¡Oh, mujercillas cautas de Verona, que tratabais de razonar vuestra creencia de que el Dante había bajado real y efectivamente al Infierno con su rostro ahumado! ¡Vuestra conjetura era histórica por lo menos!

Crítica del concepto de sinceridad en arte.

Finalmente, la sinceridad impuesta como obligación al artista (esta ley ética se dice que es asimismo ley estética) se funda en un doble sentido. Por sinceridad puede entenderse el deber moral de no engañar al prójimo; en tal caso, la sinceridad es extraña al artista. El artista, en efecto, no engaña a nadie porque dé forma a lo que hay dentro de su ánimo. Engañaría únicamente a sí mismo si traiciona su deber de artista, no haciendo caso de la intrínseca necesidad de su misión. Si en su ánimo existen el engaño y la mentira, la forma que dé a estos hechos, por ser estética, no puede ser, como forma, engaño o mentira. El artista purifica su otro yo, charlatán, embustero, malvado, cuando sabe expresarlo artísticamente. También puede entenderse por sinceridad la plenitud y verdad de la expresión. Naturalmente, esta acepción no tiene ninguna relación con el concepto ético. La ley, que se dice a la vez ética y estética, se nos revela, en este caso, por un vocablo que se emplea a la vez en la ética y en la estética.

---

## VII

## ANALOGÍA ENTRE LO TEÓRICO Y LO PRÁCTICO

Las dos formas de la actividad práctica.

El doble grado, estético y lógico, de la actividad teórica tropieza con un grave escollo, hasta ahora puesto de relieve como debiera en la actividad práctica. También la actividad práctica se reparte en un primero y en un segundo grado, implicando éste a aquél. El primer grado práctico es la actividad meramente *útil* o *económica;* el segundo, la actividad moral. La economía es como la estética de la vida práctica; la moral, como la lógica.

Lo útil económico.

Si esto no ha sido visto claro por los filósofos; si al concepto de la actividad económica no se le ha señalado el puesto conveniente en el sistema del espíritu, dejándolo vagar incierto y poco elaborado, por lo general, en los tratados de Economía política, se debe al hecho de que lo útil y económico ha sido confundido, bien con el concepto de lo *técnico*, bien con el de lo *egoísta*.

Distinción entre lo útil y lo técnico.

No es la técnica, a buen seguro, una actividad especial del espíritu. Técnica es conocimiento, o, por mejor decir, es el conocimiento mismo en general, que toma ese nombre en cuanto sirve de base, como ya hemos visto, a la acción práctica. Se llama «puro» al conocimiento que no va seguido, o que se presume que no va seguido, de una acción práctica. Si le sigue ésta, se llama conocimiento «aplicado»; de presumirse que puede ser seguido fácilmente de una acción particular, «aplicable» o «técnica». Esta palabra indica, pues, una *situación* en la que se encuentra o puede encontrarse fácilmente un conocimiento, no una forma especial de éste. Tan verdadera es esta significación, que sería imposible asegurar si un determinado orden de conocimientos es intrínsecamente puro

o aplicable. Todo conocimiento, por abstracto y filosófico que se quiera imaginar, puede ser guía de actos prácticos; un error teórico en los principios últimos de la moral puede reflejarse, y se refleja siempre, de alguna manera en la vida práctica. Sobre poco más o menos, y fuera del terreno científico, es dado considerar algunas como verdades «puras» y otras como verdades «aplicables».

Los mismos conocimientos, cuando se llaman técnicos, pueden llamarse útiles también. Pero la palabra «útil» conforme a la crítica de los juicios de valor hecha más atrás, es de retener aquí como de uso lingüístico y metafórico. Cuando se dice que el agua es útil para sofocar el fuego, no se emplea la palabra útil en su acepción científica. El agua arrojada en el fuego es causa que éste se apague; he aquí el conocimiento que sirve de fundamento a la acción de los bomberos. Entre la acción útil del que apaga el fuego y el conocimiento, no hay relación de naturaleza, sino de simple sucesión. La técnica de los efectos del agua es la actividad teórica que precede; útil es verdaderamente sólo la acción del que apaga el fuego.

Distinción entre lo útil y lo egoísta.

Algunos economistas identifican la utilidad, la acción o voluntad meramente económica, con lo que es aprovechable para el individuo como tal individuo, sin relación o en oposición completa con la ley moral: con lo *egoísta*. Lo egoísta es lo inmoral. La economía sería en tal caso una ciencia harto extraña, no al lado, sino enfrente de la ética, como el diablo frente a Dios, o al menos, como el *advocatus diaboli* en los procesos de canonización. Semejante concepto es inadmisible por completo; la ciencia de la inmoralidad está implícita en la de la moralidad, como la ciencia de lo falso en la lógica, ciencia de lo verdadero, y una ciencia de la expresión equivocada en la estética, ciencia de la expresión exacta. Si, pues, la economía fuese el tratado científico del egoísmo, sería un capítulo de la ética, y la ética misma, ya que toda determinación de lo que es moral implica al mismo tiempo una negación de su contrario.

Por otra parte, el conocimiento nos dice que conducirse económicamente no es conducirse egoístamente; que el hombre moralmente más escrupuloso debe conducirse útilmente (económicamente), si no quiere obrar por casualidad



y, por consiguiente, de modo poco moral. ¿Cómo, pues, si la utilidad fuese egoísmo, el altruísta tendría el deber de conducirse por egoísta?

Querer económico y querer moral.

La dificultad se resuelve, si no nos engañamos, de manera perfectamente análoga a como se resuelve el problema de las relaciones entre la expresión y el concepto, entre estética y lógica.

Querer económicamente es querer un fin; querer moralmente es *querer el fin racional.* Pero precisamente quien quiere y obra moralmente, no puede dejar de querer y obrar útilmente (económicamente). ¿Cómo podría querer lo racional, si no se quisiera, al mismo tiempo, como *fin suyo particular?*

Lo puro económico.

La proposición recíproca no es verdadera, como no es verdad, en la ciencia estética, que el hecho expresivo esté unido necesariamente al hecho lógico. Se puede querer económicamente sin querer moralmente. Es posible conducirse con perfecta coherencia económica, siguiendo un fin objetivamente irracional (inmoral) o más bien que sea juzgado como tal en un grado superior de la conciencia.

Ejemplos del carácter económico separado del moral son el hombre de Maquiavelo, César Borgia, el Yago de Shakespeare. ¿Quién no admirará la fuerza de su voluntad, aunque su actividad sea puramente económica y se despliegue en abierta oposición con lo que juzgamos moral? ¿Quién no admirará el Ciappelletto de Bocaccio, que en su lecho de muerte prosigue y realiza su ideal de perfecto bribón, haciendo exclamar a los míseros y tímidos ladronzuelos que asisten a su confesión burlesca: «Qué hombre es éste, que ni ante la vejez, ni ante la enfermedad, ni ante el miedo a la muerte, de la que está cercano, ni aun ante Dios, ni aun ante el juicio, al que estará presente dentro de breves instantes, le han podido retraer de su perversidad, ni hacer que quiera morir de modo distinto a como ha vivido»?

El lado económico de la moralidad.

El hombre moral une a la pertinacia e impavidez de un César Borgia, de un Yago o de un Ciappelletto la buena voluntad del santo o del héroe. O mejor, la buena voluntad no sería voluntad, y, por consiguiente, buena, si más allá del lado que la hace buena careciera de aquel otro que la hace voluntad. Así, un pensamiento lógico que no acierta a expre-



sarse, no será pensamiento, sino, todo lo más, presentimiento confuso de un pensamiento que ha de venir.

No es exacto, pues, concebir el hombre amoral como antieconómico a la vez, o hacer de la moral un elemento de coherencia en los actos de la vida, y, por lo tanto, de economía. Nada nos veda el suponer (hipótesis que se verifica, al menos en ciertos períodos y momentos, si no en vidas enteras y en sentido eminente, si no en sentido vital y absoluto) un hombre efectivamente desprovisto de conciencia moral. En un hombre así conformado, lo que para nosotros es inmoralidad para él no lo es, porque no lo siente como tal. No puede brotar en él la conciencia de la contradicción entre lo que se quiere como fin racional y lo que se persigue por egoísmo, contradicción que es lo antieconómico. El proceder inmoral se convierte a la vez en antieconómico sólo en el hombre provisto de conciencia moral. En efecto, el remordimiento moral, que es su índice, es a la vez remordimiento económico; dolor de no haber sabido querer completamente y alcanzar aquel ideal moral que se quería desde el primer momento, dejándose desviar por las pasiones. «*Video meliora proboque, deteriora sequor.*» El *video* y el *probo* son aquí un *volo* inicial, en seguida contradicho y subvertido. En lugar del remordimiento moral debe admitirse, en el hombre desprovisto de sentido moral, un remordimiento exclusivamente económico, como sería el de un ladrón o un asesino, el cual, ya en el momento de robar o asesinar, se abstuviera de ello, no por una conversión de su ser, sino por impresionabilidad y vacilación o por momentáneo despertar de conciencia moral. Vuelto en sí, aquel ladrón o asesino tendría vergüenza y remordimiento de su incoherencia; remordimiento, no de haber hecho el mal, sino de no haberlo hecho; remordimiento, por lo tanto, económico y no moral, excluído este último por hipótesis. Ordinariamente, para que se mantenga viva la conciencia moral en la mayoría de los hombres, cuya ausencia supone una rara y acaso inexistente monstruosidad, la moralidad coincide con la economía en la práctica de la vida, lo que puede bien concederse.

**Lo meramente económico y el error de lo moralmente indiferente.**

No se tema que la analogía afirmada por nosotros introduzca desde el principio en ética la categoría de lo *moralmente indiferente* de lo que es acción o volición, pero no



moral ni inmoral; la categoría, en una palabra, de lo lícito y de lo permisivo, que ha sido siempre causa y reflejo de corruptela ética, como se ve en la moral jesuística, donde dominaba. Queda bien sentado que acciones moralmente indiferentes no existen, ya que la actividad moral aventaja y debe aventajar aun al más pequeño movimiento volitivo del hombre. Lo que más que alterar el paralelismo instituído, lo confirma. ¿Hay, por ventura, intuiciones que el entendimiento y la ciencia descompongan y analicen, disolviéndolas en conceptos universales o cambiándolas en afirmaciones históricas? Hemos visto que la verdadera ciencia, la filosofía, no conoce límites extrínsecos, ante los que deba detenerse, como, por el contrario, ocurre con las ciencias naturales. Ciencia y moral dominan por completo: la una, las representaciones estéticas, y la otra, las voliciones económicas del hombre, aunque una y otra no se manifiesten en concreto, sino en forma estética la una, en económica la otra.

La crítica del utilitarismo y la reforma de la ética y de la economía.

Esta identidad y diferencia a la vez de lo útil y de lo moral, de lo económico y de lo ético, explica la fortuna que alcanzó en un tiempo y que alcanza todavía la teoría utilitaria de la ética. En efecto, es fácil encontrar y mostrar en toda acción moral el lado utilitario, como es fácil mostrar en toda proposición lógica un lado estético. La crítica del utilitarismo ético no puede desconocer esta verdad, afanándose en buscar ejemplos irreales y absurdos, de acciones morales inútiles; pero debe también admitir el lado utilitario y explicarlo como la forma concreta de la moralidad, que consiste en lo que hay dentro de esta forma: algo interior que no aciertan a ver los utilitaristas. No es éste el lugar donde se puedan desenvolver con la debida amplitud tales ideas, mas la ética y la economía (como hemos dicho de la lógica y de la estética) no podrán tener una determinación más exacta de las relaciones que existen entre ellas. Contra el concepto atávico de lo útil se va lentamente revelando la ciencia económica, en intento de pasar de la fase matemática en que se halla detenida, fase que a su tiempo fué un progreso sobre el historicismo o, lo que es igual, sobre la confusión de lo teórico con lo histórico, destruyendo una serie de distinciones arbitrarias y de falsas teorías económicas. Con el nuevo concepto será factible, de una parte, acoger y tomar por verda-

deras las teorías semifilosóficas de la llamada economía pura; por otra, introduciendo sucesivas complicaciones y adiciones, y haciendo pasar del método filosófico al empírico o naturalista, comprender las teorías particulares de la economía política y nacional de las escuelas.

Así como la intuición estética conoce el fenómeno o la naturaleza, y el concepto filosófico el noúmeno o el espíritu, así también la actividad económica quiere el fenómeno o la naturaleza, y la moral, el noúmeno o el espíritu. El espíritu que quiere a sí mismo, al verdadero sí mismo, a lo universal que hay en el espíritu empírico y finito; he aquí la fórmula que más propiamente acaso define el concepto de la moralidad. Esta volición del verdadero sí mismo es la *absoluta libertad*.

## VIII

### EXCLUSIÓN DE OTRAS FORMAS ESPIRITUALES

El sistema del espíritu.

En este esbozo sumario que hemos dado de toda la filosofía del espíritu en sus momentos fundamentales, se concibe el espíritu como recorriendo cuatro momentos o grados, dispuestos de modo que la actividad teórica sea a la práctica como el primer grado teórico al segundo grado teórico, como el primer grado práctico al segundo grado práctico. Los cuatro momentos se implican regresivamente por su concreción; el concepto no puede existir sin la expresión; lo útil, sin la expresión y sin el concepto; la moralidad, sin los tres grados que preceden. Si únicamente el hecho estético es, en cierto respecto, independiente, y los otros son más o menos dependientes, lo menos se relacionará con el pensamiento lógico y lo más con la voluntad moral. La intención moral actúa sobre determinadas bases teóricas, de las que no puede prescindir, salvo que se admita el absurdo práctico, que es la jesuítica dirección de intención, en que se finge a sí mismo no saber lo que sabe, en el fondo, bastante bien.

Las formas de la genialidad.

Si la actividad humana asume cuatro formas, cuatro serán también las formas del genio y de la genialidad. Se han reconocido siempre genios del arte, de la ciencia, de la voluntad moral o héroes. Pero el genio de la pura economía ha suscitado repugnancia, y no sin alguna razón se ha forjado una categoría de genios nocivos y de genios del mal. El genio práctico, meramente económico, que no se dirige a un fin racional, no puede menos de despertar una admiración mezclada de espanto. Sería cuestión de palabras discutir si la palabra «genio» debe aplicarse únicamente a los creadores de expresiones estéticas o también a los investigadores

científicos y a los hombres de acción. Y hacer observar que «el genio», de cualquiera especie que sea, es siempre un concepto cuantitativo y una distinción empírica, sería repetir lo que ya hemos escrito a propósito de la genialidad artística.

No existe una quinta forma de actividad espiritual. Sería muy sencillo ir demostrando cómo todas las otras formas, o no tienen caracteres de actividad, o son variantes verbales de las actividades ya examinadas, o hechos complejos y derivados, en los cuales se mezclan las distintas actividades y se colman de contenidos especiales y contingentes. Inexistencia de una quinta forma de actividad. El derecho; la sociabilidad.

Por ejemplo, el hecho jurídico, considerado en aquello que suele llamarse *derecho objetivo*, deriva, a la par, de la actividad económica y de la lógica; el derecho es una regla, una fórmula (oral o escrita, esto aquí no importa), en la que se fija una relación económica querida por un individuo o una colectividad, y que por este lado económico se une y se distingue a la vez de la actividad moral. Otro ejemplo: se ha concebido la sociología (es uno de tantos significados como toma en nuestros tiempos esta palabra) como un estudio de un elemento originario que se conoce con el nombre de *sociabilidad*. Ahora bien; ¿qué distingue a la sociabilidad, esto es, a las relaciones que se desarrollan en una asamblea de hombres, no de seres subhumanos, sino las distintas actividades espirituales que existen en cada uno de aquéllos, y que se supone que no existen, o que se supone existen de un modo rudimentario en los segundos? La sociabilidad, por ende, lejos de ser un concepto originario, simple, irreductible, es concepto harto complejo y complicado. Lo prueba la imposibilidad, generalmente reconocida, de enunciar una sola ley exclusivamente sociológica. Las que impropiamente se conocen con tal nombre o son empíricas observaciones históricas o leyes espirituales (o juicios en los que se traducen conceptos de la actividad espiritual), cuando no se disipan en vagas y vacías generalidades, como la llamada ley de la evolución. Por sociabilidad se entiende otras veces «regla social», «derecho»; en este caso, la sociología se confunde con la ciencia y teoría del derecho. Derecho, sociabilidad y términos semejantes que hay, en suma, que tratar de modo análogo a como hemos considerado y resuelto la historicidad y la técnica.

La religiosidad.

Acaso convenga hacer otro juicio de la actividad religiosa. Pero la religión no es más que conocimiento y no se distingue de las restantes formas y subformas de éste, porque de cuando en cuando es expresión de aspiraciones e ideales prácticos (ideales religiosos), o narración histórica (leyenda), o ciencia conceptual (dogmática). Por eso, lo mismo puede sostenerse que la religión queda destruída con el progreso del conocimiento humano o que persistirá siempre con éste. Religión era todo el patrimonio de conocimientos de los pueblos primitivos; nuestro patrimonio de conocimientos es nuestra religión. El contenido ha cambiado, mejorado, afinado; cambiará, mejorará y afinará en lo sucesivo, pero la forma es siempre la misma. Los que al lado de la actividad teórica del hombre a su arte, a su crítica, a su filosofía, quieren conservar una religión, no sabemos para qué quieren conservarla. Es imposible conservar un conocimiento imperfecto e inferior, como es el religioso, al lado de lo que la ha superado y vencido. El catolicismo, siempre coherente, no tolera una ciencia, una historia, una ética en contradicción con sus concepciones y doctrinas; menos coherentes, los racionalistas se disponen a dejar un poco de lugar en su espíritu para una religión que está en contradicción con todo su mundo teórico.

Tales denguerías y ternezas religiosas de los racionalistas de nuestros tiempos, se derivan, en último análisis, del culto supersticioso que ahora se ha prodigado a las ciencias naturales, las cuales, como sabemos y como ellas mismas confiesan por boca de sus mejores cultivadores, están rodeadas de límites por todas partes. Identificada equivocadamente la ciencia con las ciencias naturales, era de suponer que solicitasen el complemento de la religión, del que no puede prescindir el espíritu humano. Al materialismo, al positivismo, al naturalismo, debemos, pues, esta malsana, y a veces no ingenua, eflorescencia de exaltación religiosa, que es vestimenta de hospital, cuando no lo es de políticos.

La metafísica.

La filosofía quita toda razón de ser a la religión porque la sustituye. Como ciencia del espíritu, la filosofía mira a la religión como a un fenómeno, a un hecho histórico y transitorio, a un estado psíquico superable. Y si divide el reino del conocimiento con las disciplinas naturales, con la historia y

con el arte, dejando a aquéllas el contar, el medir, el clasificar, a la historia el representar lo individual acaecido y al arte lo posible, no queda nada para la religión.

Por la misma razón la filosofía, como ciencia del espíritu, no puede ser filosofía del dato intuitivo. Por lo tanto, como ya hemos visto, no puede ser ni *filosofía de la historia ni filosofía de la naturaleza*. Por ello, no puede darse ciencia filosófica de lo que no es forma y universal, sino materia y particular. Lo que torna a afirmar de nuevo la imposibilidad de la metafísica.

A la filosofía de la historia ha sucedido la metodología o lógica de la historia; a la de la naturaleza, una gnoseología de los conceptos que se emplean en las ciencias naturales. Lo que la filosofía puede estudiar de la historia es el modo cómo se construye (intuición, percepción, documento, probabilidad, etc.), lo que puede estudiar de las ciencias naturales son las formas de conceptos que en ellas aparecen (espacio, tiempo, movimiento, número, tipos, clases, etc.). La filosofía que se convierte en metafísica con el sentido más arriba indicado, pretendería, por el contrario, competir con la historia y con las ciencias naturales, las únicas legítimas y capaces en su campo; competencia que es, de hecho, labor de chapuceros. En este sentido somos *antimetafísicos*, declarándonos mejor *ultrametafísicos*, siempre que se quiera, con esta palabra, reivindicar y afirmar el oficio de la filosofía como autoconciencia del espíritu, distinto de la función meramente empírica y clasificadora de las ciencias naturales.

La fantasía mental y el intelecto intuitivo.

La metafísca, para mantenerse junto a las ciencias del espíritu, ha debido aseverar la existencia de una actividad específica del espíritu, de la que sería obra perpetua. Llamada en la antigüedad *fantasía mental o superior*, y en los tiempos modernos, con más frecuencia, *intelecto intuitivo* o *intuición intelectual*, esta actividad reuniría, en forma exclusivamente propia, los caracteres de la fantasía y los del intelecto; permitiría el modo de pasar, por deducción o dialécticamente, de la forma a la materia, del concepto a la intuición, de la ciencia a la historia, actuando con un método que sería unidad y compenetración de lo universal y de lo particular, de lo abstracto y de lo concreto, de intuición y de intelecto.



Facultad verdaderamente maravillosa, que no sabríamos si habría gran ventaja ó gran daño en poseer; pero quien, como nosotros, no la posee, no halla modo de asegurar su existencia.

La estética mística.

Se ha considerado la intuición intelectiva como la verdadera actividad estética; al lado, encima o debajo de ella, se ha puesto una facultad estética no menos admirable, facultad completamente distinta de la simple intuición, y de la que se han cantado las glorias, atribuyéndole la producción del arte o al menos algunos grupos, arbitrariamente puestos juntos, de producción artística. Arte, religión y filosofía, han parecido a veces una sola, a veces tres facultades distintas del espíritu, permaneciendo, ora ésta, ora aquélla, como superior en dignidad a las demás.

Es imposible enumerar todas las vicisitudes por que ha pasado y por que puede pasar todavía esta concepción, que llamaremos mística, de la estética. Con ella entramos en los dominios, no ya de la ciencia de la fantasía, sino de la fantasía misma, que crea su mundo con los elementos tornadizos de las impresiones y del sentimiento. Baste añadir que se ha concebido tan misteriosa facultad, ya como práctica, ya como media entre la teórica y la práctica, ya como forma teórica concurrente con la religión y con la filosofía.

Mortalidad e inmortalidad del arte.

De esta última concepción se ha deducido la inmortalidad del arte, como perteneciente, juntamente con sus hermanas, a la esfera del espíritu absoluto. Otras concepciones. considerando, por el contrario, que la religión es mortal y se disuelve en la filosofía, han proclamado la mortalidad, la muerte, la agonía, al menos, del arte. Cuestión que para nosotros no tiene sentido, ya que la forma del arte es un grado necesario del espíritu; preguntar si el arte es eliminable, equivale a preguntar, ni más ni menos, si es eliminable la sensación y la inteligencia. Pero la metafísica, en el sentido antes indicado, transportándonos a un mundo arbitrario, es incriticable en sus pormenores, como no se critica si la botánica del jardín de Alcina o la cinética del viaje de Astolfo. La crítica se hace únicamente sin entrar en el juego, rechazando la posibilidad misma de la metafísica, siempre en el sentido expuesto.

No, pues, intuición intelectual en la filosofía, ni el equivalente o análogo suyo en el arte, la intuición intelectual estética. Fuera de los cuatro grados del espíritu que la conciencia nos revela (sea lícito insistir), no existe una quinta y suprema facultad teórica o teórico-práctica, fantástico-intelectual o intelectual-fantástica, o como de otra suerte se quiera concebir.

# IX

## INDIVISIBILIDAD DE LA EXPRESIÓN EN MODOS O GRADOS Y CRÍTICA DE LA RETÓRICA

Los caracteres del arte.

Se suelen dar largos catálogos de los caracteres del arte. Llegados a este punto, después de haber considerado el arte como actividad espiritual, como actividad teórica y como especial actividad teórica (intuitiva) podemos percatarnos de que aquellas distintas y numerosas determinaciones de caracteres, cuando significan algo real, no hacen sino representar lo que hemos conocido como género, especie e individualidad de la forma estética. A la determinación genérica se reducen, como ya hemos observado, los caracteres o, mejor, las variantes verbales de la *unidad* y de la *unidad en la variedad*, y aquellos otros de la *simplicidad*, de la *originalidad*, etc.; a la segunda, los de la *verdad*, *sinceridad*, etc.; a la tercera, los caracteres de la *vida*, de la *vivacidad*, de la *animación*, de la *concreción*, de la *individualidad*, de lo *característico*. Las palabras pueden variar aún, pero no nos aportarán científicamente nada de nuevo. El análisis de la expresión, como tal expresión, concluye en los resultados que hemos expuesto.

Inexistencia de modos de la expresión.

Se podría, por el contrario, preguntar en este punto si existen modos o grados de la expresión; si, distintos en la actividad del espíritu dos grados, cada uno de los cuales, subdividido en otros dos, uno de ellos, el intuitivo-expresivo, no se subdivide, a su vez, en dos o más modos intuitivos en su primero, segundo y tercer grado de expresión. Pero esta ulterior división es imposible; una clasificación de las intuiciones-expresiones es muy lícita, pero no es filosófica; los particulares hechos expresivos son otros tantos individuos, el uno sin relación con el otro más que en la común cualidad de exposición. Empleando el lenguaje de

las escuelas, la expresión es una especie que no puede funcionar a su vez como género. Varían las impresiones o los contenidos; cada contenido es distinto de otro, porque nada se repite en la vida. A la continua variación de los contenidos corresponde la variedad irreductible de las formas expresivas, síntesis estéticas de las impresiones.

Imposibilidad de las traducciones.

Corolario de esto es el de la imposibilidad de las traducciones, mientras tengan la pretensión de efectuar el transvasamiento de una expresión en otra, como de un líquido de un vaso en otro vaso de distinta forma.

Se puede elaborar lógicamente lo que antes se haya elaborado únicamente en forma estética; pero no reducir lo que ya tiene su forma estética a otra forma también estética. Cada traducción, en efecto, o disminuye o estropea o crea una expresión nueva, echando la primera al crisol y mezclándola con las expresiones peculiares del que se llama traductor. En el primer caso, la expresión permanece una, la del original, siendo la otra más o menos deficiente, o no propiamente expresión; en el segundo son dos, sí, de contenido distinto. «Feas fieles o bellas infieles»; este dicho proverbial encierra bien el dilema ante el que se encuentra todo traductor. Las traducciones inestéticas, como las verbales o parafrásticas, deben considerarse como simples comentos de los originales.

Crítica de las categorías retóricas.

La indebida división de las expresiones en varios grados se conoce en literatura con el nombre de doctrina del ornato o de las *categorías retóricas*. No faltan parecidos intentos de clasificación en otros grupos de arte; baste recordar las formas realista y simbólica de que se habla con frecuencia en pintura y escultura.

REALISTA y SIMBÓLICO, OBJETIVO y SUBJETIVO, CLÁSICO y ROMÁNTICO, SIMPLE y ADORNADO, PROPIO y METAFÓRICO, y las catorce formas de metáfora, y las figuras de PALABRA y de SENTENCIA, y el PLEONASMO y la ELIPSIS y la INVERSIÓN, la REPETICIÓN y los SINÓNIMOS y los HOMÓNIMOS, etc.; éstas y todas las demás determinaciones de modos y grados de la expresión descubren su nulidad filosófica cuando buscan desenvolverse en definiciones precisas, y entonces, pues, o se embrollan en el vacío o caen en el absurdo. Ejemplo típico es la tan corriente definición de metáfora, como PALABRA QUE SE PONE EN SUSTITUCIÓN DE LA PALABRA PROPIA.

¿Por qué tomarse este trabajo? ¿Por qué substituir la palabra propia por la impropia, seguir el camino más largo y escabroso, cuando puede seguirse el más corto y el mejor? ¿Acaso, como se dice vulgarmente, porque la palabra propia, la que se llama propia, en ciertos casos, no es tan expresiva como la pretendida palabra impropia o metáfora? Pues entonces la metáfora se convierte en la palabra «propia», y la que así se llama, cuando se emplea, es que es poco expresiva y, por lo tanto, muy impropia. Tales observaciones de buen sentido pueden repetirse a propósito de las otras categorías, por ejemplo, de la general del ornato, y cabe aquí preguntar cómo un adorno puede unirse a la expresión. ¿Externamente? Entonces estará siempre separado de ella. ¿Internamente? En este caso es que no sirve a la expresión y que la desgasta, o no forma parte de la expresión y no es adorno de ella, sino elemento constitutivo de la expresión, indivisible e indistinguible en la unidad de ella.

No vamos a señalar ahora el daño que han hecho tales distingos retóricos. Sz ha declamado demasiado contra la retórica, aunque, a pesar de rebelarse contra sus consecuencias, se conserven preciosamente los principios (quizá para darles cierto tono de coherencia filosófica). En literatura, han contribuido las categorías retóricas, si no a prevalecer, por lo menos a justificar teóricamente ese modo especial de escribir mal, que es el modo de escribir bien para la retórica.

Sentido empírico de las categorías retóricas.

Los vocablos mencionados más arriba no hubieran salido de las escuelas, donde todos los hemos aprendido (aunque de ellos nos hayamos valido luego en las discusiones estrictamente estéticas, recordándolos en son de burla, cómicamente), si alguna vez no los empleásemos en uno de estos tres sentidos: 1.°, como variantes verbales del concepto estético; 2.°, como indicaciones de lo antiestético; y 3.° (tal es su empleo más importante), en servicio, no del arte y de la estética, sino de la ciencia y la lógica.

Uso de las mismas como sinónimos del hecho estético

1.° Las expresiones consideradas directa o positivamente, no son divisibles en clases; pero las hay exactas, medio exactas e inexactas, perfectas e imperfectas, válidas y deficientes. Los vocablos citados y otros de la misma índole indican, pues, la expresión exacta o las distintas conformaciones de las expresiones fracasadas, empleándose del modo

más inconstante y caprichoso, ya que el mismo vocablo sirve para proclamar lo perfecto o para condenar lo imperfecto.

Por ejemplo, henos aquí ante dos cuadros, privado el uno de inspiración, en el que el autor ha copiado torpemente objetos naturales, y el otro bien inspirado, pero sin reflejos claros, en objetos existentes; llamaráse al primer cuadro realista y simbólico al segundo. Por el contrario, otros, ante un cuadro fuertemente sentido, que representa una escena de la vida ordinaria, pronunciarán la palabra realista; y ante otro cuadro, que es una alegoría fría, la palabra simbólico. Es evidente que, en el primer caso, «simbólico» significa artístico, y «realista», antiartístico; de donde, en el segundo caso, realista es sinónimo de artístico y simbólico de antiartístico. ¿Por qué ha de maravillarnos que los unos sostengan con calor que la verdadera forma artística es la simbólica y que la realista es la antiartística, mientras otros crean que la artística es la realista y la simbólica la antiartística? ¿Cómo no dar la razón a unos y a otros, ya que cada cual emplea la palabra en un sentido completamente distinto?

Las grandes disputas en torno de lo clásico y lo romántico giraban precisamente alrededor de equívocos de este género. Se decía que lo clásico era lo artísticamente perfecto, y lo romántico, como lo inarmónico y lo imperfecto. Otras veces «clásico» equivalía a frío, artificioso; y «romántico», a puro, caluroso, eficaz, verdaderamente expresivo. Así se podía con razón sostener lo clásico contra lo romántico y lo romántico contra lo clásico.

Lo mismo sucede con la palabra estilo. Unas veces se asevera que todo escritor debe tener estilo, y en esos casos estilo es sinónimo de forma o expresión. Otras se considera como desprovista de estilo la forma de un código de leyes o de un libro de matemáticas, y entonces se incurre en el error de admitir dos modos distintos de expresión, expresión adornada y expresión desnuda, ya que, si estilo es forma, el código y el tratado de matemáticas tendrían que admitir, hablando con rigor, su estilo correspondiente. Otras veces se oye censurar por los críticos a quien «tiene demasiado estilo», «a quien «hace estilo». Aquí está claro que la palabra estilo significa, no la forma, no una modalidad de ésta, sino la expresión impropia y pretenciosa, una especie de lo antiartístico.

Empleo de las catego ías retóricas para expresar las imperfecciones estéticas.

2.° El segundo empleo (no del todo vacío de contenido) de tales distinciones y palabras se encuentra que, por ejemplo, en el examen de una composición literaria oímos notar: — En este pasaje hay un pleonasmo, en este otro una elipsis, en esotro una metáfora, en'el de más allá un sinónimo o un equívoco —. Y se oye decir: — En este pasaje hay un error consistente en emplear mayor número de palabras de las necesarias (pleonasmo); aquí, por el contrario, el error estriba en haber usado menos palabras de las precisas (elipsis); aquí, en haber usado una palabra impropia (metáfora); aquí, en haber usado dos palabras que parecen decir cosas distintas, y que en realidad no dicen más que una sola (sinónimo); aquí, por el contrario, en haber empleado una que parecía decir una sola cosa, cuando, en realidad, dice dos cosas distintas (equívoco). Por lo demás, semejante empleo peyorativo, patológico, de los vocablos, es más raro que el anterior.

Uso que se refiere al hecho estético puesto al servicio de la ciencia.

3.° Finalmente, cuando la terminología retórica no tiene ningún significado estético, semejante o análogo a los que ya hemos reseñado, y se advierte, sin embargo, que no está vacía y que significa algo que merece tenerse en cuenta, puede decirse que se emplea en servicio de la lógica y de la ciencia. Puesto que un concepto en el uso científico de un escritor dado se designe con un vocablo determinado, es natural que otros vocablos que aquel escritor encuentra usados, o incidentalmente usa él mismo, se conviertan, con relación al vocablo que él ha tomado como verdadero, en metáfora, sinécdoque, sinónimo, forma elíptica, etc. También nosotros, en el curso de este Tratado, nos hemos servido varias veces (y nos seguiremos sirviendo) de este modo para aclarar el sentido de las palabras que empleamos y que emplearemos luego. Este procedimiento, que tiene su valor en las disquisiciones de crítica de la ciencia y de la filosofía, no tiene ninguno en la crítica literaria del arte. Para la ciencia no hay más que palabras propias y metáforas; un mismo concepto puede formarse psicológicamente entre distintas circunstancias y por ende expresarse con intuiciones distintas. En la constitución de la terminología científica de un escritor cualquiera, fijado uno de estos modos como el recto, los demás se convierten en medios impropios o tropos. Ahora, que en el hecho estético no hay sino palabras propias. Una misma

intuición no puede expresarse sino de un modo sólo, precisamente porque es intuición y no concepto.

La retórica en las escuelas.

Algunos, concediendo la insubsistencia estética de las categorías retóricas, hacen a continuación reservas mentales sobre su utilidad y sobre los servicios que rinden, principalmente en las escuelas de literatura. Confesamos que no entendemos cómo el error y la confusión puedan educar la mente en la distinción lógica y servir para el aprendizaje de los principios de una ciencia que el error y la confusión turban y oscurecen. Tal vez quiere decirse que esas distinciones, en su calidad de clases empíricas, sirven para el aprendizaje y la ayuda de la memoria, como se ha admitido más arriba al hablar de los géneros literarios o artísticos, sobre lo cual, ninguna objeción. Mas las categorías retóricas deben seguir compareciendo, a nuestro juicio, en las escuelas, para otra cosa: para que sean criticadas. No es lícito olvidar sin más los errores del pasado; ni que las verdades sirven en la vida sino para luchar contra los errores. Si no se da noticia de las categorías retóricas, acompañándolas de la crítica relativa, se corre el riesgo de que renazcan, y puede decirse que ya van renaciendo en algunos filólogos como recientísimos descubrimientos psicológicos.

Las semejanzas de las expresiones.

Parece que quiere negarse todo lazo de semejanza de las expresiones o de las obras artísticas entre sí. Las semejanzas existen, y en fuerza de ellas las obras de arte pueden ser incluídas en éste o en aquel grupo. Pero son semejanzas como las que se advierten en los individuos, y que no es dado fijar con determinaciones conceptuales; semejanzas a las cuales mal se aplica la identificación, la subordinación, la coordinación y otras relaciones de conceptos, pues consisten solamente en lo que se llama aire de familia, y que deriva de las condiciones históricas en que nacen las distintas obras o del parentesco espiritual de los artistas.

La posibilidad relativa de las traducciones.

En tales semejanzas se funda la posibilidad relativa de las traducciones, no como reproducciones (que sería vano intentar) de las mismas expresiones originales, sino como producciones de expresiones *semejantes* y más o menos próximas a aquéllas. La traducción que se llama buena, es una aproximación que tiene valor orjginal de obra de arte y que puede subsistir por sí.

# X

## LOS SENTIMIENTOS ESTÉTICOS Y LA DISTINCIÓN DE LO BELLO Y DE LO FEO

Distintos significados de la palabra sentimiento.

Pasando a estudiar conceptos más complejos, en los que la actividad estética se considera en su conjunción con otros órdenes de actividad, y a indicar el modo de la unión o de la complicación, viene aquí, en primer lugar, el concepto del *sentimiento* y de los sentimientos que se llaman estéticos.

La palabra «sentimiento» es muy rica en acepciones dentro de la terminología filosófica. Ya hemos tenido ocasión de encontrarla una vez entre las que se emplea para designar el espíritu en su pasividad, la materia o contenido del arte, como sinónimo de *impresiones*. Otras veces (y su significado es entonces muy diverso) designando el carácter alógico y anhistórico del hecho estético o sea la intuición pura, forma de verdad que no define ningún concepto ni afirma ninguna realidad.

El sentimiento como actividad.

Pero aquí el sentimiento no se toma en ninguno de los dos significados anteriores, ni en los que sirvan para designar otras formas cognoscitivas del espíritu, sino cuando se presenta como una especial actividad, de índole no cognoscitiva, que tiene sus polos, positivo y negativo, en el *placer* y en el *dolor*.

Actividad es ésta que ha metido siempre en grandes callejones sin salida a los filósofos, los cuales han llegado, en consecuencia, o a negarle ese carácter en cuanto actividad, o a atribuírla a la naturaleza, excluyéndola del espíritu. Ambas soluciones están erizadas de dificultades, de tal modo, que son inaceptables para quien las examine con cuidado. ¿En qué consiste, en efecto, una actividad que no sea espi-

ritual, una *actividad de la naturaleza*, cuando no conocemos la actividad sino como espiritualidad, y la espiritualidad sino como actividad, siendo la naturaleza en este caso, por definición, lo meramente pasivo, inerte, mecánico, material? Por otra parte, la negación del carácter de actividad al sentimiento se desmiente rotundamente por aquellos polos del placer y del dolor que aparecen en ella y muestran la actividad en su concreción y, por decirlo así, en su estremecimiento.

Identificación del sentimiento con la actividad económica.

Esta conclusión crítica debiera ponernos en el mayor aprieto a nosotros, que en el esbozo antes trazado del sistema del espíritu no hemos dado ningún sitio a la nueva actividad, cuya existencia nos vemos obligados a reconocer aquí. Ahora que la actividad del sentimiento, si es actividad, no es nueva y ya ha ocupado su lugar en el sistema que hemos esbozado, si bien con otro nombre y como actividad económica. La *actividad* llamada del sentimiento no es sino esa elemental y fundamental actividad práctica que hemos distinguido de la forma ética y hecho consistir en la apetencia y volición de un fin cualquiera individual, entresacada de toda determinación moral.

Si el sentimiento se ha considerado a las veces como actividad orgánica o natural, ha sido así porque no coincide con a actividad lógica, con la estética, ni con la ética. Mirado desde el punto de vista de estas tres actividades (que eran las únicas que se admitían), aparecía fuera del espíritu verdadero y propio, del espíritu en su aristocracia, y como determinación de la naturaleza o de la psiquis en cuanto naturaleza; de lo cual resulta la verdad de otra tesis, sostenida muchas veces, de que la actividad estética, como la ética e intelectiva, no es sentimiento; tesis inexpugnable, puesto que el sentimiento queda reducido, implícitamente y sin conocimiento, a la volición económica. La concepción, que en este caso viene refutada, se conoce con el nombre de ***hedonismo***, que consiste en reducir a una sola todas las varias formas del espíritu, que pierde así también su propio carácter distintivo y se convierte en algo turbio y misterioso, semejante en verdad a las tinieblas en que «todos los gatos son pardos». Realizada esta reducción y mutilación, los hedonistas, como es natural, no aciertan a ver otra



cosa, en toda actividad, más que placer y dolor. Entre el placer del arte y el de la buena digestión, entre el de una buena acción y el de respirar aire puro a pleno pulmón, no encuentran diferencia alguna sustancial.

El sentimiento como concomitante de toda forma de actividad.

Pero si la actividad del sentimiento, en el significado aquí definido, no puede substituir a todas las demás formas de la actividad espiritual, no se ha dicho que no pueda acompañarlas. Antes bien, las acompaña por necesidad, porque están todas entre sí en relación estrecha y con la elemental forma volitiva, por donde cada una de ellas tiene como concomitantes las voliciones individuales y los placeres y dolores volitivos que se llaman del sentimiento. Ahora bien; no debe confundirse lo concomitante con lo que es principal, y desconocer el uno por el otro. El descubrimiento de una verdad, la satisfacción de un deber moral cumplido, produce en nosotros una alegría que hace vibrar todo nuestro ser, el cual, con alcanzar el resultado de aquellas formas de actividad espiritual, tiende también a lo que prácticamente se proponía en aquel movimiento como su fin. Es más; la satisfacción económica o hedonística, la satisfacción ética, la satisfacción estética, la satisfacción intelectual, quedan siempre, aun dentro de su unión, como distintas entre sí.

Así se esclarece al mismo tiempo la cuestión, tan debatida siempre (y que aparece, no sin motivos, de vida o muerte para la ciencia estética), de si el sentimiento y el placer preceden o siguen, y son causa o efecto del hecho estético. Cuestión que hay que ampliar en la de la relación entre las distintas formas espirituales, y que hay que resolver en el sentido de que no pueda hablarse de causa y efecto y de un antes y de un después cronológicos, en la unidad del espíritu.

Caen, establecida la relación expuesta, las indagaciones que suelen hacerse sobre el *carácter de los sentimientos* estéticos, morales, intelectuales y (como se ha dicho también) económicos. En este último caso, es claro que no se trata de dos términos, sino de uno solo. La investigación sobre el sentimiento económico tiene que ser la misma que concierne a la actividad económica. Mas en los restantes casos, la investigación no puede recaer sobre lo sustantivo, sino sobre lo adjetivo; lo estético, lo moral, lo lógico, explicarán la diversa tonalidad de los sentimientos en estéticos,

morales e intelectuales, allí donde el sentimiento, considerado en sí mismo, no explique tales refracciones y coloraciones.

Significación de algunas distinciones ordinarias de sentimiento.

Otra consecuencia ulterior es que podemos prescindir de las distinciones entre sentimientos de *valor*, y sentimientos meramente hedonísticos o *desprovistos de valor*, entre sentimientos *interesados* y *desinteresados*, *objetivos* o subjetivos, de aprobación y de mero placer *(Gefallen y Vergnügen*, de los alemanes). Aquellas distinciones se encaminaban a salvar las tres formas espirituales que se reconocían como la tríada de lo Verdadero, lo Bueno y lo Bello, contra la confusión con la cuarta forma, todavía desconocida y por ende insidiosa en su indeterminación y semillero de escándalos. Para nosotros, han agotado desde ahora su misión, porque estamos en el momento de llegar más directamente a la distinción, acogiendo los sentimientos interesados, subjetivos, de mero placer, entre las formas respetables del espíritu. Donde antes se concebía (como nosotros concebíamos) la antítesis entre valor y sentimiento, como entre espiritualidad y naturalidad, no vemos desde ahora más que diferencia entre valor y valor.

Valor y desvalor; los contrarios y su unión.

Como ya se ha dicho, el sentimiento o actividad económica se divide en dos polos, positivo y negativo, placer y dolor, que podemos ahora traducir en útil e inútil (o nocivo). Bipartición estudiada antes como manifestación del carácter activo del sentimiento, y que se encuentra, en efecto, en todas las formas de la actividad. Si cada una de éstas es valor, cada una tiene, frente a sí, el antivalor o desvalor. Para que exista desvalor no basta con que haya una simple ausencia del valor, sino que luchen la actividad y la pasividad entre sí, sin que la una venza a la otra; de aquí la contradicción y el desvalor de la actividad embarazada, contrastada, interrumpida. El valor es la actividad que se despliega libremente; el desvalor es su contrario.

Sin entrar en el problema de la relación entre valor y desvalor, o sea en el problema de los contrarios (esto es, si han de considerarse dualísticamente como dos entidades o dos órdenes de entidades enemigas, como Ormuz y Arimán, los ángeles y los diablos, o como unidad que es a la vez contrariedad), nos contentaremos con esta definición de los dos

términos, como suficiente para nuestro objeto presente, que es de poner en claro en particular la actividad estética, y en este punto particular, uno de los conceptos más oscuros y debatidos de la estética: el concepto de lo Bello.

Lo bello como valor de la expresión y la expresión a secas.

Los valores y desvalores estéticos, intelectuales, económicos y éticos tienen distintas denominaciones en el lenguaje corriente: *bello*, *verdadero*, *bueno*, *útil conveniente*, *justo*, *exacto*, que designan el libre ejercicio de la actividad espiritual, la acción, la investigación científica, la producción artística perfecta. Y también lo *feo*, lo *falso*, lo *malo*, lo *inútil*, lo *inconveniente*, lo *injusto*, lo *inexacto*, que designan la actividad empachada, el producto no logrado del todo. En el uso lingüístico, estas denominaciones se transportan continuamente de un orden de hechos a otro. Bello, por ejemplo, se dice lo mismo de una expresión perfecta, que de una verdad científica, que de una acción útilmente realizada, que de una acción moral; de aquí que se hable de lo *bello intelectual*, de lo *bello de acción* y de lo *bello moral*. Corriendo en pos de estos usos variadísimos, se entra en un laberinto verbalístico, cerrado e inextricable, en el cual no pocos filósofos y estéticos se han arrojado y extraviado. Por eso nos ha parecido conveniente el evitar hasta ahora con precaución el uso de la palabra «bello» para designar la expresión en su valor positivo. Pero después de todas las explicaciones dadas, disipado de aquí en adelante todo peligro de mala inteligencia, y no pudiendo, por otra parte, dejar de reconocer que la tendencia que prevalece, tanto en el lenguaje corriente como en el filosófico, es la de restringir el significado del vocablo «bello» en cuanto a su valor estético, nos parecerá lícito y oportuno definir la belleza como *expresión acabada*, o mejor, como expresión a secas, ya que la expresión, cuando no es perfecta, no es expresión.

Lo feo y los elementos de belleza que lo constituyen.

Por ende, lo feo es la expresión equivocada. Para las obras de arte imperfectas sirve la paradoja; lo bello nos presenta *unidad* de belleza y *multiplicidad* lo feo. Por eso, con frecuencia, ante las obras estéticas más o menos equivocadas, se oye discurrir con arreglo a sus excelencias, a sus partes bellas, cosa que no sucede con las obras perfectas. En éstas, en efecto, es imposible enumerar sus excelencias o designar sus partes bellas, porque, fundidas en un todo,

tienen una sola calidad. La vida circula por todo su organismo, sin abandonar ninguna de sus partes.

Las excelencias de las obras equivocadas pueden ser de distinto grado, pueden ser muy grandes. Y allí donde lo bello no presenta grados, ya que no se concibe algo más bello, es decir, una expresión más expresiva, una adecuación más adecuada; lo feo, por el contrario, presenta distintos grados, que van desde lo tenuamente feo (o casi bello) a lo grandemente feo. Pero si lo feo fuese completo, si estuviese desprovisto de todo elemento de belleza, dejaría, por eso mismo, de ser feo, ya que le falta la contradicción en que estriba su razón de ser. El desvalor se trocaría en no valor; la actividad cedería el puesto a la pasividad, con la que no está en hostilidad sino cuando esta última es efectivamente guerrera.

Ilusión de que no existen expresiones ni bellas ni feas.

Como la conciencia distintiva de lo bello y de lo feo se basa en contrastes y contradicciones, en los que se desenvuelve la actividad estética, es evidente que esta conciencia se atenúa hasta disolverse del todo, a medida que se desciende de los casos más complicados a los más sencillos y sencillísimos de expresión. De aquí la ilusión de que existan expresiones ni bellas ni feas, considerándose como tales las que se obtienen sin esfuerzo sensible y se presentan como naturales.

Sentimientos estéticos propios y sentimientos concomitantes y accidentales.

A estas facilísimas definiciones se reduce todo el misterio de lo bello y de lo feo. Si alguno objeta que existen expresiones estéticas perfectas, ante las cuales no se experimenta placer alguno, y otras, acaso equivocadas, que nos procuran placer vivísimo, hay que recomendarle que ponga mucha atención en el hecho estético, a lo que haya en él verdaderamente de placer estético. Este toma algunas veces su fuerza de placeres provenientes de hechos extraños, que sólo casualmente se encuentran unidos a él. Un ejemplo de placer puramente estético ofrece el poeta o cualquiera otro artista en el momento en que ve (intuye) por primera vez su obra, cuando sus impresiones toman cuerpo y el rostro se ilumina con la divina alegría del creador. Al revés, un placer mixto experimenta quien ha ido al teatro, después de un día de trabajo, para asistir a una comedia, cuando al placer del reposo y del recreo y el de reír desclavando un clavo del



ataud que, preparado, acompaña a los instantes de verdadero placer estético por arte del comediógrafo y de los actores. Lo mismo puede decirse del artista que, después de haber concluído su tarea, la contempla con deleite, gustando además de la delectación estética; el placer, harto distinto, que surge del pensamiento del amor propio satisfecho, o tal vez del lucro económico que su obra pueda producirle. Los ejemplos podrían multiplicarse.

**Crítica de los sentimientos aparentes.**

En la estética moderna se ha creado una categoría de sentimientos estéticos aparentes, derivados, no de la forma o de las obras de arte en cuanto tales, sino del contenido de las mismas. Se ha observado que las representaciones artísticas producen placer o dolor en sus infinitas gradaciones y variedades. Se estremece uno de ansia, goza, teme, llora, ríe, quiere con los personajes de un drama o de una novela, con las figuras de un cuadro o con las melodías de una pieza musical. Tales sentimientos no los despertaría un hecho real fuera del arte. Son los mismos en la cualidad, pero cuantitativamente son una atenuación de los reales; el placer y el dolor, estéticos y aparentes, son ligeros, poco profundos, movibles. No debemos aquí tratar de los sentimientos aparentes, por la sencilla razón de que ya hemos tratado ampliamente de ellos; mejor, no hemos tratado sino de ellos.

Los sentimientos que parecen aparentes o aparenciales, son, por fortuna, algo más que sentimientos objetivados, intuídos, expresos. Es natural que no nos proporcionen ni fatiga ni agitación pasionales como los de la vida real, porque aquéllos son materia y éstos forma y actividad; aquéllos, sentimientos verdaderos y propios, y éstos, intuiciones y expresiones. La fórmula de los sentimientos aparentes no es otra, pues, para nosotros, sino una tautología, que podemos, sin escrúpulos, borrar de un plumazo.

## XI

### CRÍTICA DEL HEDONISMO ESTÉTICO

Como somos adversarios del hedonismo en general, de la teoría que, basándose en el placer y en el dolor, que es intrínseco de la actividad utilitaria o económica, y por esto inseparable de toda otra forma de actividad, confunde continente y contenido y no reconoce más proceso que el hedonístico, nos opondremos al hedonismo particular estético, que considera, si no a todas las demás actividades, a la estética como simple cambio de sentimiento, confundiendo lo agradable de la expresión, que es lo bello, con lo agradable a secas, con lo agradable de cualquier otro género.

Crítica de lo bello como agradable a los sentidos superiores.

La concepción hedonística del arte se presenta bajo varias formas; una de las más antiguas concibe lo bello como lo agradable a la vista y al oído o, lo que es igual, a los llamados *sentidos superiores*. En el comienzo del análisis de los hechos estéticos era, en efecto, difícil evitar la falaz creencia de que un cuadro o una obra musical sean impresiones de la vista y del oído e interpretar rectamente la obvia observación de que el ciego no goza del cuadro y que el sordo no goza de la música. Mostrar, como hemos mostrado, que el producir estético no depende de la naturaleza de las impresiones, sino que todas las impresiones sensibles pueden elevarse a expresiones y que ninguna tiene singular derecho por su cualidad o por la clase a que pertenece, es una concepción que se presenta sólo después de haberse intentado las otras construcciones doctrinales posibles en esta materia. Pero quien imagine que el hecho estético es agradable para los ojos y para el oído, no tiene ninguna línea de defensa contra el que, siguiendo su camino lógicamente, identifica

bello con lo agradable en general e incluye en la estética la culinaria o (como algún positivista ha hecho), lo «bello visceral».

Crítica de la teoría del juego.

La teoría del juego es otra forma del hedonismo estético. El concepto del juego ha ayudado tal vez a reconocer el carácter activo del hecho expresivo. Se ha dicho que el hombre no es verdaderamente tal sino cuando comienza a jugar (esto es, cuando se sustrae a la causalidad natural y mecánica, obrando espiritualmente). El arte es su primer juego. Como la palabra juego significa además el placer que nace del provocado descargo de la energía exuberante del organismo (o sea de una necesidad práctica), la consecuencia de esta teoría es que se ha denominado hecho estético algún juego, y a su vez juego al arte en cuanto puede entrar a la parte en un juego, como, por lo demás, la ciencia y todas las cosas. Únicamente no puede ser dominada la moralidad con la intención de jugar (por la contradicción de que no lo consiente), y domina, por el contrario, y regula ella misma el acto del juego.

Crítica de las teorías de la sexualidad y del triunfo.

Hay, por último, quien ha intentado deducir el placer del arte de la resonancia del de los órganos sexuales. Los estéticos modernísimos ponen de grado la génesis del hecho estético en el placer de *vencer* y de *triunfar* y — añaden otros — en la necesidad del macho que quiere conquistar a la hembra. Esta teoría se adereza con una gran erudición de anécdotas — Dios sabe hasta qué punto exactas — sobre las costumbres de los pueblos salvajes, no habiendo, en verdad, necesidad de tanto subsidio, ya que nos topamos con harta frecuencia en la vida ordinaria con poetas que se adornan de sus poesías como gallos que yerguen la cresta o como pavos reales que hacen la rueda. Quien tales cosas hace, por el hecho de hacerlas, no es poeta, sino un pobre diablo mezcla de gallo y de pavo real. El ansia de victoria y los triunfos, la conquista de la hembra, no tienen nada que ver con el hecho de arte. Lo mismo es esto que considerar a la poesía como un producto económico, porque han existido poetas áulicos y asalariados, y porque hay otros que se ayudan, de no ganarse la vida con la venta de sus versos. Tales deducciones y definiciones no han dejado de atraer a algunos celosos neófitos del materialismo histórico.

Otra corriente, menos vasta, considera a la estética como la ciencia de lo *simpático*, de aquello con lo que simpatizamos, de aquello que nos atrae, nos alegra y nos produce placer y admiración. Pero lo simpático es la imagen y la representación de lo que nos agrada. Como tal, es un hecho complejo, resultante de un elemento constante, que es lo estético de la representación, y de un elemento variable, que es lo agradable en todas sus apariciones infinitas, que nacen de las distintas clases de valores.

Crítica de la estética de lo simpático. Significado de contenido y forma en ella.

En el lenguaje vulgar se siente cierta repugnancia en llamar «bella» a la expresión que no lo sea de lo simpático. De aquí los continuos contrastes entre posición del estético o del crítico de arte y de la persona vulgar que no acierta a explicarse cómo la imagen del dolor o de la torpeza puede ser bella, con el mismo derecho que lo es la expresión de lo agradable y de lo bueno.

Podría resolverse el contraste distinguiendo dos ciencias diversas, una de la expresión y otra de lo simpático, si éste pudiese ser objeto de una ciencia especial; si no fuese, como hemos probado, un concepto complejo, cuando directamente no es equívoco. Si se considera preeminente al hecho expresivo, se entra en la estética como ciencia de la expresión; si, al contenido agradable, vuelve a caerse en el estudio de hechos exclusivamente hedonísticos (utilitarios), aunque se presenten harto complicados. En la estética de lo simpático hay que buscar el origen principal de la doctrina que concibe la relación entre contenido y forma como la suma de dos valores.

Hedonismo estético y moralismo.

El arte, en todas las doctrinas señaladas hasta ahora, ha sido considerado como cosa meramente hedonística; pero el hedonismo estético no puede ser sólido, a menos de que se una a un hedonismo filosófico total que no admita ninguna otra forma de valor. Mas desde el momento en que los filósofos que admiten uno o más valores espirituales acojan tal concepto hedonista del arte, se les presentará esta cuestión: ¿Qué debe hacerse del arte? ¿Cuál será su empleo? ¿Es cosa de dar rienda suelta a los deleites que proporciona? ¿Debe restringirse? ¿En qué medida? La cuestión del fin del arte, que en la estética de la expresión es inconcebible, en la estética de lo simpático encuentra su indudable significado y pide una solución.

La negación rigorista y la justificación pedagógica del arte.

Es evidente que no caben más que dos soluciones: una de carácter negativo y otra de carácter restrictivo. La primera, que llamaremos *rigorista* o *ascética*, y que aparece varias veces, aunque no con gran frecuencia, en la historia de las ideas, considera al arte como una embriaguez de los sentidos, y, por lo tanto, no solamente inútil, sino como nociva. Según esta teoría, hay que libertar con todo esfuerzo el ánimo humano, al que perturba. La segunda solución, que llamaremos *pedagógica* o *utilitario-moralista*, admite el arte en cuanto contribuye al fin de la moral, en cuanto ayuda con un placer inocente todo lo que se encamina a la verdad y al bien, en cuanto esparce licores suaves por los bordes de los vasos del saber y de la moralidad.

Es bueno observar que sería erróneo distinguir esta segunda concepción en intelectualista y utilitario-moralista, según que se asigne al arte la finalidad de conducirnos a la verdad y al bien práctico. La misión de instruir, que se le impone precisamente porque es un fin que se busca y recomienda, se convierte, no en un mero hecho teórico, sino en un hecho teórico que se trueca en materia de acción práctica; no en intelectualismo, sino en pedagogía y practicismo. No sería tampoco exacto subdistinguir la concepción pedagógica en utilitaria pura y utilitariomoralista. Los que admiten únicamente lo útil individual (la voluntad del individuo), precisamente porque son hedonistas absolutos, no tienen para qué buscar una ulterior justificación del arte.

Enunciar estas teorías a tales alturas equivale a refutarlas. Nos limitamos, más bien, a advertir que en la teoría pedagógica del arte se halla otra de las causas por las cuales se ha exigido erróneamente que el contenido del arte debe ser (en vista de sus efectos prácticos) escogido.

Crítica de la belleza pura.

Contra la estética hedonista y pedagógica se ha formulado la tesis, amparada de buen grado por los artistas, de que el arte consiste en la *belleza pura*. «En la belleza pura el ciego repose. Toda nuestra alegría y el Verso lo es todo» (D'Annunzio). Si se quiere dar a entender con esto que el arte no debe confundirse con mera delectación sensual (con el practicismo utilitario) o con el ejercicio de la moralidad, se permitirá que también nosotros demos a nuestra estética el título de *Estética de la belleza pura*. Mas si para esta

última se entiende, por el contrario (como con frecuencia se ha hecho), algo de místico, de trascendente, ignoto a nuestro pobre mundo humano; algo que es espiritual y beatificante, pero que no es expresivo, debemos responder que, aplaudiendo el concepto de una belleza, *pura de todo lo que no sea la forma espiritual de la expresión*, no sabremos concebir una expresión superior a ésta y, menos aún, tal que se depure hasta de la *expresión* o se separe de sí misma.

---

# XII

## LA ESTÉTICA DE LO SIMPÁTICO Y LOS CONCEPTOS PSEUDO-ESTÉTICOS

Los conceptos pseudo-estéticos y la estética de lo simpático.

La doctrina de lo simpático (animada y secundada por la caprichosa estética metafísica y mística y por el ciego tradicionalismo que supone un lazo lógico entre las cosas que incidentalmente se tratan a la vez por los mismos autores y en los mismos libros) ha introducido y hecho familiares, en los sistemas de estética, una serie de conceptos de los que daremos una breve referencia, para que se vea por qué nos apartamos nosotros de ellos en nuestro trabajo.

El catálogo es largo, casi interminable: *trágico*, *cómico*, *sublime*, *patético*, *conmovedor*, *triste*, *ridículo*, *melancólico*, *tragicómico*, *humorístico*, *majestuoso*, *digno*, *serio*, *grave*, *imponente*, *noble*, *decoroso*, *gracioso*, *atrayente*, *chispeante*, *coquetón*, *idílico*, *elegíaco*, *alegre*, *violento*, *ingenuo*, *cruel*, *torpe*, *hórrido*, *desagradable*, *espantoso*, *nauseabundo*. Quien conozca más, que los incluya.

Asumiendo esta doctrina lo simpático como objeto propio, era natural que no detallase las variaciones, mezclas y gradaciones que le llevan, en su más alta e intensa manifestación, a su contrario, a lo antipático y repugnante. Puesto que el contenido simpático era considerado como lo *bello* y lo antipático como lo *feo*, sus variedades (trágico, cómico, sublime, patético, etc.) constituían, por una concesión de la estética, las gradaciones y los matices entre lo bello y lo feo.

Crítica de la teoría de lo feo en el arte y de la superación de lo feo.

Enumeradas y definidas del mejor modo las principales de estas variedades, la estética de lo simpático se planteaba el problema del puesto que haya de concederse a lo *feo dentro del arte*, problema desprovisto de significación para nosotros, que no conocemos más feo que lo antiestético o lo

inexpresivo, el cual no puede nunca formar parte del hecho estético, siendo, como es, su contrario y su *antítesis*. Mas en la doctrina que aquí examinamos, la posición y discusión de ese problema implicaba ni más ni menos que la necesidad de conciliar de alguna manera la falsa y descarnada idea del arte, de la cual tomaba su punto de partida, restringida a la representación de lo agradable, con el arte efectivo que se espacía en campos mucho más amplios. De aquí la artificiosa tentativa de establecer qué casos de lo feo (antipático) pueden admitirse en la representación artística, por qué razones y de qué modo.

Se escuchaba la respuesta: que lo feo es admisible sólo cuando es superable, y que un feo insuperable, como lo desagradable y lo nauseabundo, debe excluirse sin más apelación. Lo feo, admisible en el arte, tiene por función la de contribuir a reforzar el efecto de lo bello (simpático), produciendo una serie de contrastes, de los que lo agradable salga más eficaz y alegre. Es, en efecto, observación común la de que el placer se siente más vivamente cuando está precedido por la abstinencia y el tormento. Lo feo, en el arte, se consideraba, de esta suerte, como su estímulo y condimento, sujeto a las dependencias de lo bello.

Con la estética de lo simpático se desmorona también la artificiosa doctrina del refinamiento hedonista, que es conocida con la fórmula pomposa de doctrina de la *superación de lo feo* y, al propio tiempo, la enumeración y la definición de los conceptos expuestos quedan fuera de la estética, la cual no conoce lo simpático, lo antipático y sus variedades, sino sólo la espiritual actividad de la representación.

**Los conceptos pseudo-estéticos y por qué pertenecen a la psicología.**

No obstante el gran lugar que, como hemos dicho, han ocupado esos conceptos hasta ahora en los tratados estéticos, es oportuno hacer alguna aclaración mayor acerca de su índole. ¿Cuál será su suerte? Excluídos de la estética, ¿a qué otra parte de la filosofía habrán de acogerse?

En verdad, a ninguna parte. Todos esos conceptos carecen de valor filosófico alguno. No son más que una serie de clases, que pueden plasmarse de muy varios modos y multiplicarse a placer, en las que se trata de reducir las infinitas complicaciones y tonalidades de los valores o desvalores de la vida. Algunas de estas clases tienen significado predomi-

nantemente positivo, como lo bello, lo sublime, lo majestuoso, lo serio, lo grave, lo noble, lo elevado. Otras, un carácter negativo, como lo feo, lo doloroso, lo horrible, lo espantoso, lo tremendo, lo monstruoso, lo insulso, lo extravagante. Otras, en fin, un carácter mixto, siendo el caso de lo cómico, de lo tierno, de lo melancólico, de lo humorístico, de lo tragicómico. Hay complicaciones infinitas, porque infinitas son las individualidades. No es posible, por ende, construir los conceptos sino del modo aproximativo, que es exclusivo de las ciencias naturales, acostumbradas a esquematizar lo mejor que pueden la realidad, que no se agota con las enumeraciones, ni les es dado comprender y superar especulativamente. Como la disciplina naturalista que constituye los tipos y los esquemas sobre la vida espiritual del hombre, es la *Psicología* (de la cual se va acentuando cada día más, en nuestros días, su carácter meramente empírico y descriptivo), aquellos conceptos no pertenecen a la estética ni, en general, a la filosofía, sino precisamente a la psicología.

**Imposibilidad de una definición rigurosa de los mismos**

Como acontece con todas las construcciones psicológicas, tampoco es posible, pues, definir rigurosamente esos conceptos. No, no es lícito, por consiguiente, deducirlos uno de otro ni agruparlos en un sistema, como tantas veces se ha intentado, perdiendo el tiempo y sin resultado útil. Tampoco puede pretenderse al obtener, en compensación de las definiciones psicológicas que hemos reputado imposibles, definiciones empíricas que se acepten universalmente como verdaderas. Las definiciones empíricas nunca son únicas, sino innumerables, y varían según los casos y los intentos, para los cuales se forjan; porque si hubiese una sola, y ésta tuviese el valor de verdad, la definición es claro que no sería ya empírica, sino rigurosa y filosófica. Y, en efecto, siempre que se emplee uno de los términos a que hemos hecho referencia, u otros cualesquiera de la misma serie que se podrían recordar, se da una definición, expresa o sobreentendida, una nueva definición. Cada una de esas definiciones difería de la otra en algo, en algún particular, por pequeño que fuera, y por la referencia tácita, a uno o a otro hecho individual, al cual se miraba preferentemente, elevándolo a tipo general. Por eso sucede que tales definiciones no suelen satisfacer ni a quien las escucha ni acaso a quien las forja,

quien, un momento después, frente a un caso nuevo, las reconoce más o menos insuficientes, no adaptadas y para retocarlas. Dejemos libres, a los que hablan y a los que escriben, que definan lo sublime o lo cómico, lo trágico o lo humorístico, como tengan por conveniente y con arreglo al intento que se propongan desarrollar. Y si se insiste para obtener una definición empírica de validez universal, suministraremos ésta no más. Sublime (o cómico, trágico, humorístico, etc.) es todo lo que se ha llamado o se llamará, por los que la han empleado o la emplearán, esta palabra.

Ejemplos: definiciones de lo sublime, de lo cómico, de lo humorístico.

¿Qué es lo sublime? La afirmación imprevista de una fuerza moral ultrapotente; he aquí una definición. Pero tan excelente como ésta es aquella otra que reconoce lo sublime allí donde la fuerza que se afirma es una voluntad ultrapotente, pero inmoral y destructiva. Ambas definiciones se resienten de vaguedad y no adquirirán precisión mientras no se apliquen a un caso concreto, a un ejemplo que ponga en claro lo que se llama «ultrapotente» y lo que se llama «imprevisto», conceptos cuantitativos, falsamente cuantitativos, para los que falta toda medida, y que son, en el fondo, metáforas, frases enfáticas o lógicas tautologías. Lo humorístico será la sonrisa entre las lágrimas, la risa amarga, el brinco brusco de lo cómico a lo trágico y de lo trágico a lo cómico, lo cómico romántico, lo sublime al revés, la guerra a todo intento de insinceridad, la compasión que se avergüenza de llorar, el reírse, no del hecho, sino del ideal mismo, o como se quiera definirlo, ya que con estas fórmulas se trate de sorprender la fisonomía de este o de aquel poeta, de esta o de aquella poesía, que en su singularidad es la definición de sí misma, la únicamente adecuada, si bien circunscripta y momentánea. Lo cómico se ha definido como el desagrado que despierta la percepción de una tortura, seguido de un placer mayor procedente de la relajación de nuestras fuerzas psíquicas, pendientes de la expectativa de una percepción que se creía importante. Al escuchar un relato que, por ejemplo, nos describe el propósito magnífico y heroico de una persona determinada, anticipamos con la fantasía el advenimiento de una acción magnífica y heroica y nos preparamos a acogerla tendiendo a ello nuestras fuerzas psíquicas. Pero, de pronto, en cambio de la acción magnífica y heroica que lo prometía

y el tono del relato nos anunciaba, sobreviene una acción pequeña, mezquina, necia, desproporcionada a sí misma. Nos hemos engañado, y el reconocimiento del engaño lleva consigo un momento de desagrado. Pero este momento cambia pronto con lo que inmediatamente le sigue, momento en que nos descargamos de la atención preparada, nos sentimos libres del exceso de fuerza psíquica acumulada y ahora superflua, sintiéndonos ligeros y sanos. Este, y no otro, es el placer de lo cómico, con su equivalente fisiológico: la risa. Si el hecho desagradable nos hiriese vivamente en nuestros intereses, no surgiría el placer, se sofocaría la risa inmediatamente y nuestra fuerza psíquica tornaría a cargarse y sobrecargarse de percepciones más graves. Si, por el contrario, no surgen tales graves percepciones; si todo el daño consiste en un pequeño engaño de nuestra previsión, tan leve desagrado se compensará en seguida con el sentimiento posterior de nuestra riqueza psíquica. Esta, compendiada en muy pocas palabras, es una de las más sutiles definiciones modernas de lo cómico, que se jacta de recoger en sí, justificados o corregidos y comprobados, todos los infinitos intentos que desde la antigüedad helénica se han realizado al propósito, desde el de Platón en el *Filebo* y el más explícito de Aristóteles, que considera lo cómico como lo *feo sin dolor*, hasta la teoría de Hobbes, que lo reponía en el *sentimiento de la superioridad individual;* el de Kant, que lo hacía consistir en el *cansancio de una tensión*, y el de otros pensadores, que lo derivan del *contraste entre lo grande y lo pequeño*, lo *infinito* y lo *finito*, etc., etc. Mas si bien se observa, tal análisis y definición, tan elaborados y vigorosos en apariencia, enuncian caracteres que no son propios de lo cómico, sino de todo proceso espiritual, como la sucesión de momentos dolorosos y de momentos agradables y la satisfacción que brota de la conciencia de la fuerza y de su libre desenvolvimiento. La diferencia estriba aquí en determinaciones cuantitativas, de las que no podemos fijar los límites, pues quedan en vagas palabras, y que atañen a algún significado de la referencia a este o a aquel hecho cómico singular y a las disposiciones de ánimo de quien la pronuncia.

Si tal definición se toma demasiado en serio, no obstará

para que se caiga dentro de aquello que ha dicho Juan Pablo Richter de todas las definiciones de lo cómico en general; a saber: que su mérito es el de ser *todas cómicas* y de producir, en realidad, aquel resultado que en vano tratan de precisar lógicamente. ¿Quién determinará nunca lógicamente la línea divisoria entre lo cómico y lo no cómico, entre la risa y la sonrisa, la sonrisa y la gravedad y cortará con tajos limpios la corriente continua en que transcurre la vida?

**Relación entre estos conceptos y los conceptos estéticos.**

Los hechos clasificados de tal suerte en los indicados conceptos psicológicos no tienen más relación con el arte que la genérica, derivada de que todos ellos, en cuanto constituyen la materia de la vida, pueden ser representados en el arte; y la accidental, ya que en los procesos descritos entran, a veces, hechos estéticos, como en el caso de la impresión de lo sublime que puede producir la obra de un artista gigantesco, de un Dante o de un Shakespeare, y de la impresión cómica del conato de un pintamonas o de un emborrona cuartillas. Así, en este caso, el proceso es extrínseco al hecho estético, al cual no se liga más que por el sentimiento del valor o del desvalor estético de lo bello o de lo feo. El Farinata dantesco, estéticamente, es bello, nada más que bello. Que luego la fuerza de voluntad de aquel personaje aparezca sublime, o que sublime aparezca, por la suprema genialidad suya, la expresión que le dió Dante, en comparación con la de otro poeta menos enérgico, son cosas que caen fuera de la consideración estética. La última (repitámoslo ahora aquí) mira a la adecuación de la expresión, o sea a la belleza.



# XIII

## LO «BELLO FÍSICO» EN LA NATURALEZA Y EN EL ARTE

La actividad estética y los conceptos físicos.

La actividad estética, distinta de la práctica, se explica siempre acompañada de ella. De aquí proviene su lado utilitario o hedonístico, y el placer y el dolor, que son como la resonancia práctica del valor y desvalor estéticos, de lo bello y de lo feo. Pero este lado práctico de la actividad estética tiene, a su vez, un acompañamiento *físico* o *psicofísico*, que consiste en sonidos, tonos, movimientos, combinaciones de líneas y de colores, etc., etc.

¿Lo tiene éste realmente, o parece que lo tiene por efecto de la construcción de que nos valemos en las ciencias físicas o de los procedimientos cómodos y arbitrarios que ya hemos puesto de relieve como exclusivos de las ciencias empíricas y abstractas? Nuestra respuesta no puede ser dudosa; esto es, debe afirmar la segunda de las dos hipótesis. Sin embargo, la dejaremos, por ahora, en el aire, no siéndonos necesario continuar en la indagación. Baste solamente la advertencia hecha para que nuestro aserto, por razones de simplicidad y de adhesión al lenguaje común del elemento físico como de algo objetivo y existente, no nos lleve a conclusiones precipitadas acerca de los conceptos y de la relación de espíritu y naturaleza.

Expresión en sentido estético y expresión en sentido naturalista.

Importa, por el contrario, notar que, así como la existencia del aspecto hedonístico en toda la actividad espiritual ha dado lugar a la confusión entre la actividad estética y lo útil o lo agradable, así también la existencia o, mejor todavía, la posibilidad de la construcción de este aspecto físico, ha engendrado la confusión entre la expresión *estética* y la expresión en *sentido naturalista*, o entre un hecho espiritual,

pues, y otro mecánico y pasivo (por no decir entre la realidad concreta y una abstracción o ficción). En el lenguaje común se llaman *expresiones*, tanto las palabras del poeta, las notas del músico, las figuras del pintor, como el rubor que suele acompañar al sentimiento de vergüenza, la palidez, producto, por lo común, del miedo, el castañeteo de los dientes, propio de la cólera violenta, y el brillar de los ojos y ciertos movimientos de los músculos de la boca acompañan a la alegría. Se dice también que un determinado grado de calor es *expresión* de fiebre, que tal depresión barométrica es *expresión* de la lluvia, y también que la altura del cambio expresa el descrédito del papel moneda de un Estado y el descontento social la proximidad de una revolución. Pueden imaginarse los resultados científicos que se alcancen dejándose llevar del uso lingüístico y poniendo en un solo haz mil hechos desemejantes. Pero, en verdad, entre un hombre que se deje llevar de la ira, con todas las manifestaciones de la misma, y otro que sepa expresarla estéticamente; entre el aspecto, los gritos y las contorsiones de dolor del que sufre la pérdida de una persona querida y las palabras o el canto con que el mismo individuo recuerda, en otro momento, toda su desolación; entre la mueca de la conmoción y el gesto del actor, hay todo un abismo. No pertenece a la estética el libro de Darwin sobre la *Expresión de los sentimientos en el hombre y en los animales*, porque nada hay de común entre la ciencia de la expresión espiritual y una *Semiótica*, por muy médica, meteorológica, política, fisonómica y quiromántica que sea.

A la expresión en el sentido naturalista falta, sencillamente, la *expresión en sentido espiritual* o, lo que es igual, el carácter mismo de la actividad y de la espiritualidad, y de aquí la bipartición en los polos de lo bello y de lo feo. Ella no es sino una relación, fijada por el intelecto abstracto, de causa y efecto. El proceso completo de la producción estética puede simbolizarse en cuatro estadios, que son: *a)* impresiones; *b)* expresión o síntesis espiritual estética; *c)* acompañamiento hedonista o placer de lo bello (placer estético); *d)* traducción del hecho estético en fenómenos físicos (sonidos, tonos, movimientos, combinaciones de línea y de color, etcétera). Se ve claro que el punto capital, verdaderamente

estético y efectivamente real, es el *b)*, que falta a la mera manifestación o construcción naturalista, llamada por metáfora expresión.

El proceso expresivo se agota, recorridos los cuatro estadios, salvo que recomience con nuevas impresiones, nueva síntesis estética y acompañamientos relativos.

**Representaciones y memorias.**

Las expresiones o representaciones se siguen las unas a las otras, substituyendo una a la otra. Ciertamente, ni esta sustitución ni la continuación aquella suponen una conclusión o una eliminación total. Nada de lo que nace muere de aquella muerte compteta que sería idéntica al no haber jamás nacido. Si todo se transforma, nada puede morir. Hasta las representaciones que hemos olvidado persisten, de cualquier modo, en nuestro espíritu. Si así no fuera, no se explicarían los hábitos y la capacidad adquiridos.

Bien pudiera afirmarse que la fuerza vital está en este olvido aparente; se olvida lo que ha resuelto y lo que la vida ha superado, al menos, provisionalmente.

Pero otras representaciones son elementos eficaces todavía en los procesos actuales de nuestro espíritu. Nos incumbe no olvidarlas y volverlas a llamar cuando la necesidad lo exija. La voluntad vigila constantemente esta obra de conservación, que trata de conservar (se puede decir) la mejor y fundamental de todas nuestras riquezas. No basta esa vigilancia a las veces. Sabido es que la memoria nos abandona y engaña a lo mejor. Precisamente por eso el espíritu humano busca expedientes que socorran a la memoria en sus debilidades y sean sus ayudas.

**La formación de ayudas a la memoria.**

Se desprende de lo anterior la posibilidad de estas ayudas. Las expresiones o representaciones son, a la vez, hechos prácticos, que se llaman también «físicos», porque la física es la encargada de clasificarlos y reducirlos a tipos. Ahora bien, es clarísimo que si se acierta a dar permanencia y estabilidad a tales hechos prácticos o físicos, será siempre posible (en absoluta igualdad de condiciones), al percibirlos, volver a producir en sí la ya producida expresión o intuición.

Si se llama objeto o estímulo físico aquel en el cual los actos prácticos concomitantes (o para hablar en términos físicos), los movimientos aislados y convertidos por algún procedimiento en permanentes y se designa aquel objeto o

estímulo con la letra *e)*, el proceso de la reproducción será representado en la serie siguiente: *e)* estímulo físico; *d-b)* percepción de hechos físicos (sonidos, tonos, música, combinaciones de líneas y de colores, etc.), que es, a la vez, la síntesis estética producida; *c)* acompañamiento hedonístico que también se reproduce.

¿Y qué son sino *estímulos físicos de la reproducción* (el estadio *e)* las combinaciones de palabra que se dicen, poesía, prosa, poemas, cuentos, novelas, tragedias y comedias, y las combinaciones de líneas y de colores que se llaman cuadros, estatuas, arquitectura? La energía espiritual de la memoria, con el auxilio de aquellos próvidos hechos físicos, hace posible la conservación y la reproducción de las intuiciones que el hombre viene produciendo. Se enflaquece el organismo fisiológico y con él la memoria. Destrúyanse los monumentos artísticos, y he aquí toda la riqueza estética, fruto de las fatigas de muchas generaciones: disminuir y desaparecer rápidamente.

**Lo bello físico.**

Se llaman cosas bellas o bello físico los monumentos del arte, los estímulos de la reproducción artística. Uniones de palabras que ofrecen una paradoja verbal, porque lo bello no es el hecho físico ni pertenece a las cosas, sino a la actividad y energía espirituales del hombre. Es natural, sin embargo, que, a través de tales o cuales pasajes y asociaciones, las cosas y los hechos físicos, meros auxilios para la reproducción de lo bello, concluyan por ser llamados, elípticamente, *cosas bellas* o *bello físico*. De esta elipsis, ahora que la hemos desligado y esclarecido su alcance, nos valdremos también sin escrúpulos.

**Contenido y forma; otro significado.**

La intervención de lo «bello físico» sirve para explicarnos otro significado de las palabras «contenido» y «forma» en el lenguaje de los estéticos. Algunos, en efecto, llaman «contenido» a la expresión o hecho interno (lo que para nosotros es forma), y forma, al mármol, a los colores, al ritmo, a los sonidos (para nosotros, ya no forma), y considerando, de tal suerte, el hecho físico como la forma que puede añadirse o no al contenido. Esto sirve también para explicarnos otro aspecto de lo «feo estético». Quien no tiene nada propio que expresar, puede tratar de cubrir el vacío interno con la profusión de palabras, con el verso sonoro, con la polifonía en-

sordecedora, con la pintura que deslumbra la vista, con la reunión de enormes máquinas arquitectónicas que sorprendan y desconcierten por primera vez, aunque en el fondo no signifiquen nada. Lo feo es, por tanto, lo arbitrario, lo charlatanesco. En realidad, sin la intervención del arbitrio práctico en el proceso teórico, puede haber ausencia de lo bello, pero nunca efectiva presencia de algo que merezca el adjetivo «feo».

**Lo bello natural y lo bello artificial.**

Lo bello físico suele distinguirse en *bello natural* y *bello artificial*, con lo que llegamos a la presencia de los hechos que han dado más que hacer a los pensadores: lo *bello de naturaleza*. Estas palabras designan frecuente y simplemente hechos de agrado práctico. El que llama bella a una campiña porque la vista reposa en su verdura, el cuerpo se mueve con agilidad y porque la envuelven y acarician los dulces rayos solares, no alude a nada estético. Es indudable, no obstante, que otras veces el adjetivo «bello», aplicado a objetos y escenas existentes en la naturaleza, tiene un significado preferentemente estético.

Se ha observado que para gozar estéticamente de los objetos naturales, conviene abstraer de su extrínseca e histórica realidad y separar de su existencia la simple apariencia del objeto; que contemplando un paisaje con la cabeza entre las piernas, de modo que cortemos nuestra relación normal con él, el paisaje aparezca como un espectáculo fantástico; que la naturaleza es bella sólo para quien la contemple con *ojos de artista;* que zoólogos y botánicos no conocen ni animales ni flores bellos; que lo bello natural se descubre (ejemplos de descubrimiento de tal linaje son rincones determinados para ver tal paisaje, cantados por artistas, por hombres de gusto y de fantasía, adonde van luego en peregrinación viajeros y excursionistas más o menos estéticos, pues hay allí, en tales casos, como una *sugestión* colectiva); que, sin el *concurso de la fantasía,* ninguna cosa de la naturaleza es bella, y que, por este concurso, según las varias disposiciones de ánimo, un mismo objeto o hecho natural es, ora expresivo, ora insignificante, ora de una determinada expresión ora de otra, alegre o triste, sublime o ridículo, dulce o burlón; que, finalmente, no *existe ninguna belleza natural* a la que no pueda el artista hacer *alguna corrección.*

Observaciones justísimas todas que confirman plenamente que lo bello natural es un simple estímulo de la reproducción artística, que presupone la producción realizada. Sin las precedentes intuiciones estéticas de la fantasía, la naturaleza no puede revelarnos ninguna. El hombre ante la belleza natural es el mítico Narciso ante la fuente. Lo bello de la naturaleza «es raro, escaso y fugitivo», decía Leopardi; imperfecto, equívoco, variable. Todos refieren el hecho natural a la expresión que llevan en la mente. Un artista está como extasiado ante un paisaje risueño, y otro ante la tienda de un trapero; uno ante el gracioso rostro de una jovencita, y otro ante la mueca inmunda de un viejo canalla. El primero dirá que el tenducho del trapero y el gesto del canalla son des*agradables;* el segundo, que la campiña risueña y el rostro de la joven son *insípidos*. Podrán litigar hasta lo infinito, pero no se pondrán de acuerdo sino cuando tengan aquella dosis de conocimiento estético que les habilite para reconocer que ambos tienen razón. Lo bello artificial, forjado por el hombre, es una dúctil y eficaz ayuda.

Además de estas dos clases de lo bello, se habla en los tratados de un bello mixto. Mixto, ¿de qué? De natural y artificial precisamente. Quien extrínseca y fija, trabaja con datos naturales que no crea, sino que combina y transforma. En este sentido, todo producto artificial es una mezcla de naturaleza y de artificio; en este caso, no se debe considerar lo bello mixto como una categoría especial. Sucede, sin embargo, que en algunos casos se pueden emplear, en mayor cantidad que en otros, combinaciones que se han dado ya en la naturaleza, como cuando se forma un hermoso jardín y se incluyen en su formación árboles y lagos que ya se encuentran en su puesto. Otras veces, la extrinsecación se limita a la imposibilidad de producir artificialmente algunos efectos. En efecto, podemos mezclar las materias colorantes, pero no producir una voz vibrante, una fisonomía y una persona que estén acordes con éste o el otro personaje de un drama. Debemos, por tanto, buscarlos entre las cosas naturales y utilizarlos cuando los encontremos. Ahora bien; aunque se utilicen en gran número combinaciones existentes en la naturaleza y tales, que si no existieran no podrían producirse artificialmente, se dice que el hecho resultante es un bello mixto.

Lo bello mixto

Las escrituras

Conviene distinguir en lo bello artificial aquellos instrumentos de reproducción llamados *escrituras*, como los alfabetos, las notas musicales, los jeroglíficos y todos los pseudolenguajes, los de las flores y las banderas, hasta el lenguaje (muy en boga en la sociedad galante del siglo XVIII) de los lunares. Las escrituras son, no hechos físicos que directamente despierten impresiones que responden a las expresiones estéticas, sino simples indicaciones de lo que deba hacerse para reproducir esos hechos físicos. Una serie de signos gráficos sirve para recordarnos los movimientos que debemos imprimir a nuestro aparato bucal para emitir determinados sonidos. No cambia nada la índole de las escrituras porque el ejercicio nos permita percibir el sonido de las palabras sin abrir la boca, y (mucho más difícil) porque acertemos a percibir los tonos recorriendo el pentagrama con la vista, cosas bastante distintas de lo bello físico directo. Al libro que contiene la *Divina Comedia*, la partitura que encierra el *Don Juan*, nadie les llama bellos al modo que por más inmediata metáfora se llama bello el trozo de mármol del *Moisés* de Miguel Angel y la madera pintada de la *Transfiguración*. Los unos y los otros son aptos a reproducir las impresiones de lo bello, pero aquéllos con un giro más largo y más indirecto.

Lo bello libre y lo no libre.

En los tratados se divide también lo bello en libre y no libre. Por bellezas no libres se entienden aquellos objetos que sirven para una finalidad doble, ya extraestética y estética (estimulante de intuiciones); y pareciendo que la primera ponga obstáculos a la segunda, el objeto bello resultante limítase y es considerado como belleza «no libre».

Como ejemplos se citan especialmente las obras arquitectónicas. Por esto muchos han excluído a la arquitectura del número de las bellas artes. Un templo debe ser, ante todo, un lugar destinado al culto; una casa debe tener todas las habitaciones para la mayor comodidad de la vida, y dispuestas con arreglo a esa comodidad; una fortaleza tiene que ser una construcción que resista los ataques de determinados ejércitos y las ofensas de determinados instrumentos bélicos. El arquitecto (se razona) cuenta, pues, con un campo restringido; puede embellecer el templo, la casa, la fortaleza; pero tiene las manos atadas por el destino respectivo de estos

edificios, y no puede manifestar de su visión de la belleza más que aquello que no se oponga a la finalidad extraestética, pero fundamental, de los mismos.

Otros ejemplos se sacan de lo que se llama arte aplicado a la industria. Se pueden hacer platos, vasos, cuchillos, fusiles, peines bellos; pero la belleza (se dice) no debe impedir que con el plato no se pueda comer, ni beber en el vaso, ni cortar con el cuchillo, ni disparar con el fusil, ni atusar los cabellos con el peine. Lo mismo se dice del arte tipográfico: un libro debe ser bello, pero no hasta el punto de que sea imposible o difícil su lectura.

**Crítica de lo bello no libre.**

Debemos observar, en primer lugar, que el fin extrínseco por ser tal no es necesario que limite y estorbe al otro fin de estímulo de la reproducción estética. Es, por ende, errónea la tesis de que la arquitectura, por ejemplo, no sea arte libre y perfecto por naturaleza, desde el momento que obedece a otros fines prácticos. Tesis es ésta que las mismas obras arquitectónicas se encargan de desmentir con su simple presencia.

En segundo lugar, los dos fines no pueden estar necesariamente en contradicción; mas, hay que añadir, el artista halla siempre manera de impedir que se forme la contradicción. ¿Cómo? Haciendo entrar, a guisa de materia, en su intuición y extrinsecación estética, el *destino* del objeto a su fin práctico. No necesitará añadir cosa alguna al objeto para hacerlo instrumento de intuiciones estéticas, y será tal, si se adapta perfectamente a su finalidad práctica. Las casas rústicas y los palacios, las iglesias y los cuarteles, las espadas y los arados son bellos, no porque estén embellecidos o adornados, sino en cuanto expresan su finalidad. Un vestido no es bello sino cuando es propio y sienta bien a una determinada persona en un momento determinado. No era bella la espada ceñida al guerrero Renaldo por la amorosa Armida: *guernito si che inutile ornamento Sembra, non militar fero istrumento*. O mejor, era bello, si se quiere, pero únicamente a los ojos, a la fantasía de la hechicera, que anhelaba a su amante en aquella apostura afeminada. La actividad estética puede marchar siempre de acuerdo con la práctica, porque la expresión es verdad.

No puede negarse que la contemplación estética perjudi-

que, a las veces, el uso práctico, porque es un hecho de común experiencia que los objetos nuevos parecen tan ajustados a su fin y tan bellos, por tanto, que se experimenta como un escrúpulo al tratarlos mal, pasando de la contemplación al uso, que es consumo.

Por este motivo, el rey Federico Guillermo de Prusia sentía repugnancia en mandar al fango y al fuego a sus magníficos granaderos, tan aptos para la guerra, que prestaron tan buen servicio al menos esteta de sus hijos, el gran Federico. Se nos perdonará que hayamos entrado en explicaciones acerca de cosas obvias y de necedades; pero son necedades que encontramos bastante extendidas en los libros de los estéticos, y cosas obvias que, a su lado, están muy embrolladas.

**Los estímulos de la producción.**

A la teoría propuesta por nosotros de lo bello físico como simple auxiliar para la reproducción de lo bello interno o de la expresión, podría objetarse: que el artista crea sus expresiones pintando o esculpiendo, escribiendo o componiendo, y que lo bello físico no sigue, antes bien precede, a lo bello estético. Sería, tal vez, éste un modo bastante superficial de entender el procedimiento del artista, el cual, en realidad, no da una pincelada sin haberla visto antes en su fantasía; y si no la ha visto, la dará, no para exteriorizar su impresión (que no existe todavía), sino por prueba, para tener un simple punto de apoyo en su ulterior meditación y concentración interna. El punto físico de apoyo no es lo bello físico, instrumento de reproducción, sino un medio que pudiera llamarse *pedagógico*, semejante a la concentración en la realidad o a tantos otros expedientes, con frecuencia extraños, que emplean los artistas y los hombres de ciencia, y que varían según las distintas idiosincrasias. El viejo estético Baumgarten aconsejaba a los poetas, como medio para promover la inspiración, que montasen a caballo, bebiesen vino con moderación y, sobre lo demás, amonestaba que fuesen castos mirando a hermosas mujeres.

## XIV

## ERRORES QUE NACEN DE LA CONFUSIÓN ENTRE FÍSICA Y ESTÉTICA

Por no haber entendido la relación puramente extrínseca que corre entre la visión artística y el hecho físico, o, lo que es igual, el instrumento que sirve de auxiliar para reproducirla, ha surgido una serie de falaces doctrinas científicas que importa mencionar, señalando su crítica, que se desprende de lo que ya se ha dicho.

Crítica del asociacionismo estético.

En esta falta de inteligencia ha tomado cuerpo la forma del asociacionismo, que identifica el acto estético con la *asociación* de dos imágenes. ¿Cómo ha podido llegarse a tan grande error, contra el cual se rebela nuestra conciencia estética, que es conciencia de unidad perfecta y no de dualidad? Pues se ha llegado a él porque se consideran separadamente el hecho físico y el estético como dos imágenes distintas que entran en el espíritu, forzada la una por la otra, una antes y otra después. Separan un cuadro de la imagen del *cuadro* y la imagen de la *significación* del cuadro; una poesía, de la imagen de las *palabras* y de la *significación* de las palabras. Y, sin embargo, ese tal dualismo de imágenes es inexistente: el hecho físico no entra en el espíritu como imagen, sino que reproduce la imagen (la única imagen, que es el hecho estético) en cuanto estimula ciegamente al organismo psíquico y produce la impresión que responde a la ya producida expresión estética.

Son altamente instructivos los esfuerzos de los asociacionistas (los actuales campeones en el campo de la estética) para salir del embarazo y tornar a la unidad que destruye el principio asociacionista. Algunos sostienen que la imagen

es inconscia; otros, dejando en paz la inconsciencia, pretenden que la imagen es vaga, vaporosa, confusa, reduciendo así la fuerza del hecho estético a la debilidad de la memoria ingrata. Pero el dilema es inexorable: o se conserva la asociación abandonando la unidad, o se conserva la unidad abandonando la asociación. No hay una tercera puerta de escape.

Crítica de la física estética.

Por no haber analizado bien el supradicho bello natural, considerándole como simple incidente de la reproducción estética y por haberlo, al revés, considerado como algo que se da en la naturaleza, ha surgido toda esa parte que en los tratados de estética se llama lo *Bello en la Naturaleza* o *Física estética*, dividida acaso en mineralogía, botánica y zoología estéticas. No queremos negar que tales tratados contengan a ratos observaciones justas, y que sean a veces verdaderas obras de arte, en cuanto representan bellamente las fantasías y fantasmagorías o las impresiones de sus autores respectivos. Pero afirmamos que científicamente es falaz proponerse las preguntas de si el perro es bello, si el ornitorrinco feo, si el lirio es bello y la alcachofa fea. También aquí el error es doble. La física estética, por un lado, cae en el equívoco de la teoría de los géneros artísticos y literarios, de querer determinar estéticamente las abstracciones de nuestra inteligencia, y por otro, desconoce, como apuntábamos, la verdadera formación de lo bello natural, formación de la cual queda excluída hasta la pregunta de si un determinado animal, tal flor o tal hombre, son feos o bellos. Lo que no es producto del espíritu estético y no nos lleva a él, no es ni feo ni bello. El proceso estético surge de las conexiones ideales en que se colocan los objetos naturales.

Crítica de la teoría de la belleza del cuerpo humano.

El doble error puede ejemplificarse en la cuestión, que ha llenado tantos volúmenes, de la *Belleza del cuerpo humano*. Requiérese aquí, ante todo, atacar a los discutidores del argumento de lo abstracto hacia lo concreto, preguntando: ¿Qué se entiende por cuerpo humano? ¿El del macho, el de la hembra, el del hermafrodita? Suponiendo que nos respondan dividiendo la investigación en dos investigaciones distintas, la de la belleza masculina, la de la belleza femenina (hay escritores que discuten seriamente si es más bello el hombre que la mujer), continuemos: Belleza masculina o be-

lleza femenina, ¿de qué raza? ¿De la blanca, de la amarilla, de la negra, y cuantas hay, en que comúnmente se dividen las razas? Supongamos, además, que se circunscribe a la blanca, y estrechemos: ¿De qué subespecie de la raza blanca? Y cuando hayamos reducido esto a un rincón del mundo blanco, como a decir de la belleza italiana, antes toscana, antes sienesa, antes de la Puerta Camollia, continuemos aún: Está bien. Pero ¿en qué edad del cuerpo humano? ¿En qué condición y gesto? ¿Del recién nacido, del niño, del muchacho, del adolescente, del hombre a la mitad de su camino, etcétera? ¿Del hombre que vive en paz, del hombre que trabaja o de aquel que está ocupado como la vaca de Pablo Potter o el Ganímedes de Rembrand?

Llegando de esta suerte, mediante reducciones sucesivas, al individuo *omnimode determinatum*, o mejor, al «ese» que se indica con el dedo, será fácil mostrar el segundo error, recordando lo que hemos dicho del hecho natural, el cual, según el punto de vista, según lo que se agita en la psiquis del artista, es ya bello, ya feo. ¡Si hasta el golfo de Nápoles tiene sus detractores, habiendo artistas que lo motejan de inexpresivo, prefiriendo los «tristes abetos», las «nieblas y los perpetuos aquilones» de los mares septentrionales; figúrese lo que será esta relatividad, cuando toque a la belleza del cuerpo humano, fuente de las sugestiones más desvariadas!

**Crítica de la belleza de las figuras geométricas.**

Conexa con la física estética está la cuestión de la *Belleza de las figuras geométricas*. Si por figuras geométricas se entienden los conceptos de la geometría (el concepto del triángulo, del cuadrado, del cono), no son bellas ni feas: son conceptos. Mas si por tales figuras se entienden cuerpos que tienen determinadas formas geométricas, serán bellos o feos, como todo hecho natural, según las conexiones ideales en que estén colocados. Se ha dicho que son bellas las figuras geométricas que tienden a lo alto, dándonos la imagen de la firmeza y de la fuerza. No se niega que pueda ser así. Pero no se debe negar tampoco que aquellas otras que nos dan la impresión de lo inseguro y quebradizo pueden tener su belleza cuando representan precisamente lo inseguro y lo quebradizo. En estos últimos casos, la firmeza de la línea recta y la ligereza del cono o del triángulo equilátero parecerán, por el contrario, elementos de fealdad.

Es natural que estas cuestiones sobre lo bello de naturaleza, la belleza de la geometría y sus análogas de lo bello histórico y de lo bello humano, parecen menos absurdas en la estética de lo simpático, la cual entiende en el fondo, con las palabras «belleza estética», la representación de lo agradable. Pero no es menos errónea, aun dentro de esta doctrina y sentadas estas premisas, la pretensión de determinar científicamente cuáles son los contenidos simpáticos y los irremediablemente antipáticos. En tal cuestión no cabe sino repetir, con larguísima e infinita «coda», el *Sunt quos* de la primera oda del primer libro de Horacio y el *Havvi chi* de la epístola del poeta Leopardi a Carlos Pepoli. A cada cual su bello (simpático), como a cada cual su bella. La filografía no es ciencia.

Crítica de otro aspecto de la imitación de la naturaleza.

Al producir el instrumento artificial o bello físico, el artista tiene ante sí hechos naturalmente existentes, que son, como se llaman, sus modelos: cuerpos, telas, flores, etc. Recórranse los esbozos, los estudios y los apuntes de los artistas. Leonardo, cuando trabajaba en su Cena, anotaba en su cuaderno: «Juanita, rostro fantástico, está en Santa Catalina, en el Hospital; Cristóbal de Castiglione está en la Piedad, tiene una cabeza hermosa; Cristo, Juan Conde, el del Cardenal de Mortaro». Y así siempre. De aquí brota la ilusión de que el artista imita la naturaleza. Acaso fuera más exacto decir que es la naturaleza la que imita y obedece al artista. En esta ilusión ha encontrado terreno abonado la teoría del arte como *imitador de la naturaleza* y su variante más sostenible, que hace del arte el *idealizador de la naturaleza*. Esta última teoría presenta el proceso desordenadamente, a la inversa del orden real, porque el artista no se mueve en la realidad extrínseca para modificarla, acercándola al ideal, sino que de la impresión de la naturaleza externa va a la expresión, esto es, a su ideal, y de aquí pasa al hecho natural, que reduce el instrumento de reproducción del hecho ideal.

Crítica de la teoría de las formas elementales de lo bello.

Consecuencia de la confusión entre acto y hecho físico estético es la doctrina de las *formas elementales* de lo bello. Si la expresión, si lo bello es indivisible, el hecho físico, en el que lo bello se exterioriza, puede dividirse y subdividirse. Por ejemplo: una superficie pintada puede dividirse en líneas y colores, grupos y curvas de líneas, clases de colores, etc.

Una poesía, en estrofas, versos, pies, sílabas. Una composición en prosa, en capítulos, parágrafos, párrafos, iniciales, períodos, frases, palabras. Las partes que se obtienen de este modo no son actos estéticos, sino hechos físicos, más pequeños, arbitrariamente cortados. Siguiendo por este camino y persistiendo en la confusión, se concluiría diciendo que las verdaderas formas elementales de lo bello son los átomos.

Pero contra los átomos sería cosa de hacer valer la ley estética de que lo bello debe tener *grandeza*, cierta grandeza que no sea ni la imperceptibilidad de lo demasiadamente pequeño, ni la inaferrabilidad de lo demasiadamente grande. Ahora bien; una grandeza que se determine, no con arreglo a las medidas, sino a las perceptibilidades, es cosa bien distinta de un concepto matemático. En efecto; lo que se llama imperceptible e inaferrable no produce impresión, porque no es hecho real, sino concepto. El requisito de la grandeza de lo bello se reduce de este modo al de la presencia efectiva del hecho físico que sirve para reproducir lo bello.

Crítica de la investigación de las condiciones objetivas de lo bello.

Continuando la investigación de las *leyes físicas* o de las *condiciones objetivas de lo bello*, se ha preguntado: ¿A qué hechos físicos responde lo bello? ¿A cuáles lo feo? ¿A cuáles uniones de tonos, de colores, de grandeza, matemáticamente determinables? Esto es lo mismo que si en economía política se investigaran las leyes de los cambios en virtud de la naturaleza física de los objetos que se cambian. De la vanidad de la tentativa habría debido dar pronto alguna sospecha su constante infecundidad. En nuestros tiempos, especialmente, se ha escrito mucho sobre la necesidad de una estética *inductiva*, de una estética «de lo bajo», que proceda como ciencia natural y no apresure sus conclusiones. ¿Inducción? La estética ha sido siempre inductiva y deductiva a la vez como toda ciencia filosófica; no puede separarse nunca la inducción de la deducción; separadas no valen para caracterizar una ciencia verdadera y propia. La palabra «inducción», en este caso, no se escribía al azar: se quería significar de este modo que el hecho estético no es otra cosa en el fondo que un hecho físico, que debe estudiarse, aplicándole los conceptos y los métodos propios de las ciencias físicas y naturales.



Con tal prejuicio y con tal confianza, la estética inductiva o estética de lo bajo (¡cuánta soberbia en esta modestia!) se ha puesto en práctica. Concienzudamente, comenzó haciendo colección de objetos bellos, de una gran cantidad de sobres para cartas de distinta forma y dimensión, y ha estado investigando qué sobres dan impresión de lo bello y qué otros de lo feo. Como era de esperar, los estéticos inductivos se toparon en seguida con la dificultad de que el mismo objeto que era bello por el anverso era feo por el reverso. Un sobre amarillo, basto, feísimo, impropio para una cartita de amor, es el que se requiere para una citación en carta sellada por mano de ugier, citación que estaría muy mal (pareciendo una ironía) en un sobre cuadrado de papel inglés. Estas consideraciones de simple buen sentido hubieran bastado para persuadir a los estéticos de la inducción de que lo bello no tiene existencia física, abandonando de esta suerte su investigación vana, ridícula. Pero no; han recurrido a un expediente que no sabemos en qué pertenece a la severidad de las ciencias naturales. Han mandado sus sobres a paseo y abierto un *referendum*, tratando de establecer en qué consiste lo bello y lo feo por votos de mayorías.

No queremos detenernos en èste argumento, porque nos cambiaríamos, de expositores de la ciencia estética y de sus problemas, en narradores de anécdotas cómicas. Es un hecho el que toda la estética inductiva no ha descubierto una *sola ley* hasta la hora presente.

La astrología de la estética.

El que desconfía de los médicos está dispuesto a acudir a los curanderos. Eso ha pasado con los creyentes en las leyes naturalistas de lo bello. Los artistas adoptan, a lo mejor, cánones empíricos, como el de la proporción del cuerpo humano y como el de la sección áurea o, lo que es igual, de una línea dividida en dos partes, de modo que la menor sea a la mayor, como la mayor a la línea entera $(bc : ac = ac : ab)$. Estos cánones se convierten fácilmente en sus supersticiones, atribuyendo el éxito de las obras a la observancia de determinados preceptos. Así, Miguel Angel dejó por herencia al discípulo Marco del Pino, de Siena, el precepto de que «debiera siempre hacer una figura piramidal, serpentinada, multiplicada por una, dos y tres»; precepto que, por lo demás, no contribuyó en nada a que Marco del Pino saliera de aquella

medianía que podemos observar en tantas pinturas suyas, existentes aquí, en Nápoles. Del dicho de Miguel Angel otros han teorizado que la línea ondulante y la serpentinada son como las verdaderas *líneas de la belleza*. Sobre estas leyes de la belleza, sobre la sección áurea, sobre las líneas ondulantes y serpenteantes, se han escrito infinidad de volúmenes de estética, que hay que considerar, a nuestro juicio, como la *astrología de la estética*.

---

# XV

## LA ACTIVIDAD DE LA EXTRINSECACIÓN
## LA TÉCNICA Y LA TEORÍA DE LAS ARTES

La actividad práctica de la extrinsecación

El hecho de la producción de lo bello físico denota la voluntad vigilante que, como ya fué advertido, se esfuerza para que no se pierdan ciertas visiones, intuiciones o representaciones. Voluntad que puede desenvolverse rapidísima y como instintivamente, y que puede necesitar amplias y laboriosas deliberaciones. De todos modos, sólo así, y por efecto de la producción que tiene lugar, de ayudas a la memoria o de objetos físicos, la actividad práctica entra en relación con la estética, no como simple concomitante de ella, sino como momento de la misma realmente distinto. No podemos querer o no querer nuestra visión estética: podemos quererla o no extrinsecar o, mejor, exteriorizar y comunicar o no a los demás la extrinsecación producida.

La técnica de la extrinsecación.

Este hecho voluntario de la extrinsecación va precedido de un conjunto de conocimientos complejos, los cuales, como todos los conocimientos que preceden a una actividad práctica, sabemos que toman el nombre de técnicos. De la misma manera metafórica y elíptica con que se habla de lo bello físico, se discurre acerca de una técnica artística, o sea (para denominarla con más precisión) de CONOCIMIENTOS AL SERVICIO DE LA ACTIVIDAD PRÁCTICA ENCAMINADA A PRODUCIR ESTÍMULOS DE REPRODUCCIÓN ESTÉTICA. En vez de una frase tan larga, nos valdremos aquí de la terminología corriente, sobre cuyo significado estamos de acuerdo desde ahora.

La posibilidad de estos conocimientos técnicos al servicio de la reproducción artística es lo que ha llevado a los

espíritus a imaginar una técnica estética de la expresión interna, a una doctrina de los MEDIOS DE LA EXPRESIÓN INTERNA, cosa, desde luego, inconcebible. Nos explicamos la razón de esto; la expresión, considerada en sí misma, es actividad teórica elemental; como tal, precede a la práctica y al conocimiento intelectivo, que esclarecen la práctica y que es tan independiente de aquélla como de éste. Concurre tal actividad a determinar la práctica, pero no se deja determinar por ella. La expresión no tiene medios, porque no tiene un fin; intuye algo; pero no lo quiere, porque no se puede analizar en los componentes abstractos de la volición el medio y el fin. Y si se dice que un escritor ha inventado una nueva técnica de la novela o del drama, o un pintor una nueva técnica para distribuir las luces, la palabra está mal empleada, ya que la pretendida nueva técnica se reduce a aquella nueva novela, a aquel nuevo cuadro, y nada más. La distribución de la luz pertenece a la visión misma del cuadro, como la técnica de un dramaturgo es la misma concepción dramática. Otras veces, con la palabra «técnica» se suelen designar las excelencias o defectos de una obra imperfecta. Así se dice, no sin eufemismo, que la concepción es desacertada, pero que la técnica es buena, o que la concepción es buena, pero no la técnica.

Cuando, por el contrario, se habla de las distintas maneras de pintar al óleo, de grabar al agua fuerte y de esculpir el alabastro, la palabra «técnica» es apropiada y el adjetivo «artístico» se emplea metafóricamente. Si una técnica dramática es imposible en sentido estético, no lo es una técnica teatral o de los procesos de extrinsecación de algunas particulares obras estéticas. Cuando, por ejemplo, se introdujeron en Italia, durante la segunda mitad del siglo XVI, las mujeres en escena, sustituyendo a los hombres vestidos de mujer, tal sustitución fué un invento verdadero y propio de técnica teatral, como lo fué también en el siglo siguiente la perfección que a las máquinas para la rápida mutación de escena supieron dar los empresarios de los teatros de Venecia.

**Las teorías técnicas de cada una de las artes.**

El conjunto de conocimientos técnicos al servicio de los artistas que quieran exteriorizar sus expresiones, puede dividirse en grupos que toman el título de *teorías de las artes*. Nace así una teoría de la arquitectura, compuesta de



leyes mecánicas que estudian el peso y la resistencia de los materiales de construcción y de revestimiento, sobre el modo de mezclar la cal y el estuco; una teoría de la escultura, con advertencias sobre los modos de esculpir las distintas piedras, de obtener una buena fusión del bronce, de labrar con el cincel, de copiar con exactitud el modelo de barro y yeso, de tener húmedo el barro; una teoría de la pintura sobre las distintas técnicas del temple, del óleo, de la acuarela, del pastel, sobre las proporciones del cuerpo humano, sobre las reglas de la perspectiva; una teoría de la oratoria con preceptos sobre el modo de arengar, sobre métodos para el ejercicio y refuerzo de la voz, sobre las actitudes mímicas y los gestos; una teoría de la música sobre las combinaciones y fusiones de tonos y de sonidos, etc., conjunto de preceptos que abundan en todas las literaturas. Ya que no es posible decir exactamente lo que es útil o inútil de aprender, libros de este género se convierten con frecuencia en enciclopedias o catálogos. Vitrubio, en su tratado *De Architectura*, exige en el arquitecto el conocimiento de las humanidades, del dibujo, de la geometría, de la aritmética, de la óptica, de la historia, de la filosofía natural y moral, de la jurisprudencia, de la medicina, de la astrología, de la música, etc. Todo debe saberse, ciertamente; «aprende el arte, y déjalo a un lado».

Como se comprenderá, tales colecciones empíricas no son reductibles a ciencia. Compuestas de nociones pertenecientes a distintas ciencias y disciplinas, en éstas pueden encontrarse sus principios filosóficos y científicos. Proponerse elaborar una teoría científica de cada arte vale tanto como querer reducir a la unidad y homogeneidad lo que es por destino múltiple y heterogéneo, y equivale a destruir como conjunto lo que se ha fusionado precisamente para formar un conjunto. Al tratar de dar forma científica a los manuales para el arquitecto, el pintor o el músico, es claro que no quedan en nuestras manos más que los principios generales de la mecánica, de la óptica y de la acústica. Si se extrae de ellas y aisla todo lo que sean juicios de observación propiamente artística para constituirlo en sistema, en ciencia, se abandona la esfera de esas artes, pasando a la estética, que es siempre estética general o, por mejor decir, no

puede dividirse en general y especial. Este último caso (proponerse la construcción de una técnica y resultar una estética) ha sucedido cuando los que se han puesto a elaborar tales teorías y manuales técnicos eran hombres provistos de fuerte sentido científico y de natural disposición filosófica.

Crítica de las teorías estéticas de cada una de las artes.

Pero la confusión entre la física y la estética ha llegado al más alto grado cuando se han imaginado teorías estéticas de cada una de las artes, procurando contestar a las preguntas: ¿cuáles son los límites de cada arte?, ¿qué debe representarse con colores y qué con sonidos?, ¿qué con simples líneas monocromas y qué con toques de colores variados?, ¿qué con los tonos y qué con los metros y ritmos?, ¿cuáles son los límites entre las artes figurativas y las auditivas, entre la pintura y la escultura, entre la poesía y la música?

Lo que, traducido en términos científicos, equivale a preguntar: ¿cuál es el lazo de unión entre la acústica y la expresión estética?, ¿cuál entre ésta y la óptica? Si no hay *tránsito* del hecho estético al práctico, ¿cómo puede reducirse el hecho estético a grupos particulares de hechos físicos, cual fenómenos de la óptica o de acústica?

Crítica de las clasificaciones de las artes.

Las artes no tienen límites estéticos, y de tenerlos debieran tener existencia estética en su particularidad; ya hemos mostrado la génesis empírica de aquellas particiones. Por lo tanto, es absurda toda tentativa de clasificación estética de las artes. Si no tienen límites, no son determinables exactamente ni filosóficamente distinguibles. Podrían quemarse todos los volúmenes de clasificaciones y sistemas de las artes (dicho sea con el mayor respeto a los escritores que han vertido en ellos su sudor), podrían ser quemados sin daño ninguno.

La imposibilidad de tales sistematizaciones demuestran los extraños modos a que se ha recurrido para forjarlas. La primera de las divisiones es la de las artes del oído, de la vista y de la fantasía, como si ojos, oídos y fantasía estuvieran en el mismo plano y pudieran deducirse de una misma lógica variable, fundamento de la división. Otros han propuesto la ordenación en artes del *espacio* y artes del *tiempo*, artes del *reposo* y artes del *movimiento*, como si los conceptos de espacio, tiempo, reposo y movimiento determinasen

especiales conformaciones estéticas y tuvieran algo de común con el arte como tales. Otros, en fin, han bobeado dividiendo las artes en *clásicas* y *románticas*, o en *orientales clásicas* y *románticas*, dando valor de conceptos científicos a simples hechos históricos, cayendo en las particiones retóricas de las formas expresivas que ya hemos criticado; o todavía en artes que se ven *por un solo lado, como la pintura*, y que se ven *por todos los lados, como la escultura*, con otras extravagancias que no están ni en el cielo ni en la tierra.

La teoría de los límites de las artes fué, acaso cuando se inventó, una beneficiosa reacción crítica contra los que creían posible el transvasamiento de una expresión en otra, por ejemplo, de la *Iliada* o del *Paraíso perdido* en una serie de cuadros, juzgando de mayor o menor valor a una poesía, según que pudiese o no ser traducida por un pintor en cuadros. Si la rebelión era razonable y resultó victoriosa, eso no quiere decir que las razones que puso en juego y las teorías que consignó al efecto fueran buenas.

Crítica de la teoría de la reunión de las artes.

Con la teoría de las artes y de los límites se desmorona también otra que es su corolario: la de la reunión de las artes. Siendo cada una de estas artes distintas y limitadas, cabía preguntar: ¿cuál es la más poderosa? Si se reúnen varias, ¿no se obtienen mejores resultados? No sabemos nada de esto; sabemos, por el contrario, que algunas intuiciones artísticas necesitan para la reproducción de algunos medios físicos y otras intuiciones artísticas de otros medios. Hay dramas que producen efecto con la simple lectura; otros que necesitan de la declamación y el aparato escénico; intuiciones artísticas que para extrinsecarse plenamente requieren palabras, canto, instrumentos musicales, colores, plástica, arquitectura, actores; hay otras que son bellas y que se encierran en un contorno sutil hecho con la pluma o con pocos trazos del lápiz. Es falso que la declamación, ese aparato escénico y todo lo demás que hemos mencionado, sean más potentes que la simple lectura o que el simple contorno de pluma o de lápiz. Cada uno de aquellos hechos o grupos de hechos tiene, por decirlo así, una finalidad distinta. La potencia de los medios no admite comparación cuando son diversos los fines.

Relación de la actividad de la extrinsecación con la utilidad y la moralidad

Es de notar que sólo teniendo firme la clara y rigurosa distinción entre la actividad estética verdadera y propia y la práctica de la extrinsecación, pueden resolverse las enmarañadas y confusas cuestiones sobre las relaciones del arte con la utilidad y con la moralidad.

Hemos demostrado que el arte, como arte, es independiente de la utilidad y moralidad, o sea de todo valor práctico. Sin esta independencia no podría hablarse de un valor intrínseco del arte, ni sería concebible una ciencia estética, que requiere como condición necesaria la autonomía del acto estético.

Sería erróneo pretender que la afirmada independencia del arte, que es independencia de la visión o intuición o expresión interna del artista, debe extenderse sin más a la actividad práctica de la *extrinsecación* y de la *comunicación* que puede o no seguir al hecho estético. Entendido el arte como extrinsecación del arte, la utilidad y la moralidad entran con pleno derecho en él, con el derecho que se tiene sobre las cosas de casa propia.

En efecto; no exteriorizamos y fijamos tantas expresiones e intuiciones como formamos en nuestro espíritu. Ni traducimos en voz alta, ni escribimos, publicamos, dibujamos, pintamos y exponemos al público todos nuestros pensamientos y todas nuestras imágenes. Escogemos de entre la multitud de las intuiciones, formadas, o esbozadas al menos, interiormente; tal selección se guía por criterios de disposición económica de la vida y de su dirección moral. Por eso, fijada una intuición, queda todavía el ponderar si conviene o no conviene comunicarla a los demás, a quiénes, cómo y cuándo; ponderaciones que recaen igualmente bajo el criterio utilitario y ético.

Si se justifican de algún modo los conceptos de la elección, de lo interesante, de la moralidad, del fin educativo, de la popularidad y otros, no se justifican de ningún modo, y se rechazan de la estética pura cuando se imponen al arte como arte. El error contiene siempre algún motivo de verdad. Quien formulaba aquellas proposiciones estéticas erróneas, tenía, en cambio, la mira puesta en los hechos prácticos, que se unen externamente al hecho estético y pertenecen a la vida económica y moral.

Está bien que se sea partidario de la mayor libertad en la divulgación de los medios de la reproducción estética. Somos también de este parecer y dejamos las ligas para las medidas legislativas, y los procesos contra el arte inmoral, para los hipócritas, los ingenuos y los holgazanes. Ahora bien; misión de la moral es afirmar esa libertad, fijando sus límites por amplios que éstos sean. Estaría, de todos modos, fuera de lugar la invocación del último principio del *fundamentum Æsthetices*, que es la independencia del arte, para deducir de él la inculpabilidad del artista que, al exteriorizar sus fantasías, calcula, como inmoral especulador, los gustos malsanos del público, o de la licencia que se concede a los hampones que venden por las plazas públicas figurillas obscenas. Este caso es de competencia policíaca; el anterior debe resolverse ante el tribunal de la conciencia. El juicio estético sobre la obra de arte no tiene nada que ver ni con la moralidad del artista como hombre práctico ni con sus previsiones para que las cosas del arte sean pasto de fines malvados, ajenos a su naturaleza, que es de pura contemplación teórica.

## XVI

### EL GUSTO Y LA REPRODUCCIÓN DEL ARTE

El juicio estético. Su identidad con la reproducción.

Realizado por completo el proceso estético y extrinsecativo, producida una expresión bella y fijada en un material físico determinado, ¿qué significa juzgarla? Reproducirla en sí misma — responden a una voz los críticos de arte —, reproducirla espléndidamente. Procuremos entender bien este hecho, y a tal intento representémoslo como en un esquema.

El individuo *A* busca la expresión de una impresión que siente o presiente, pero que no ha expresado todavía. Y hele aquí tras palabras distintas y distintos giros, que le den la expresión buscada, la expresión justa que no posee aún. Prueba la combinación *m* y la rechaza como impropia, inexpresiva, insuficiente, fea; prueba la combinación *n* con el mismo resultado. No ve nada o no ve claro. Se le escapa la expresión. Después de vanas tentativas, en las cuales se acerca o se aleja de la expresión que busca, de repente parece que se forma por sí misma, espontáneamente, la expresión ansiada, y *lux facta est.* Goza por un instante el placer estético o de lo bello. Lo feo, con el desplacer correlativo, era la actividad estética que no lograba vencer el obstáculo; lo bello es la actividad expresiva que ahora se despliega triunfante.

Hemos sacado este ejemplo de la palabra como más accesible y próximo, ya que, si no todos dibujamos y pintamos, hablamos todos. Ahora bien; si otro individuo *B* quiere juzgar aquella expresión, y determinar si es bella o fea, no podrá menos de *colocarse en el punto de vista* de *A*, rehaciendo el proceso con el auxilio del signo físico producido. Si *A* ha visto claro, *B* (colocándose en el punto de vista de *A*),

verá también claro y sentirá aquella expresión como bella. Si $A$ no ha visto claro, no verá tampoco claro $B$ y sentirá la expresión, de acuerdo con $A$, más o menos fea.

Imposibilidad de divergencias.

Podrá notarse que hemos prescindido de dos casos: que $A$ haya visto claro y $B$ oscuro, y que $A$ haya visto oscuro y $B$ claro. Ambos casos son, hablando con rigor, *imposibles*. La actividad expresiva, precisamente porque es actividad, no es capricho, sino una necesidad espiritual, y no puede resolverse más que de una sola manera acertada un mismo problema estético. Se objetará contra esta concisa afirmación nuestra que obras que parecen bellas a los artistas se reputan luego feas por los críticos; así también, obras de las cuales se mostraban descontentos los artistas, juzgándolas imperfectas y desacertadas, se consideran bellas y perfectas por los críticos. Mas, en tales casos, una de las dos partes no tiene razón: o los críticos, o los artistas; acaso los críticos y acaso los artistas. En efecto, el productor de la expresión no siempre se da cuenta exacta de lo que ocurre en su ánimo. La prisa, la vanidad, la irreflexión, los prejuicios teóricos nos hacen decir y creer también, a las veces que sean bellas obras nuestras, que, si nos replegásemos verdaderamente en nosotros mismos, las veríamos como son en realidad: feas. El pobre artista se conduce entonces como el pobre Don Quijote, cuando arreglando, lo mejor que pudo el yelmo con la celada de cartón, que se le había roto a la primera prueba de flaquísima resistencia, se guardó muy bien de probarlo de nuevo con la espada, y lo declaró y lo tuvo (dice su autor), por «*celada finisima de encaxe*». En otros casos las ocasiones mismas o las opuestas, pero análogas, turban la conciencia del artista y le hacen juzgar mal lo que ha producido, o bien intentar de deshacer y rehacer, para empeorarlo, lo que ha brotado sin tacha, en artística espontaneidad. Ejemplo: Tasso, y su pasaje de la *Jerusalem libertada*, comparado con el de la *Jerusalem conquistada*. De igual modo, la prisa, la pereza, la irreflexión, los prejuicios teóricos, las simpatías y enemistades personales y otros motivos de esta laya inducen a los críticos a proclamar feo lo que es bello y bello lo que es feo, pues si sintieran cuál es efectivamente, si eliminasen aquellos motivos de perturbación, y no dejasen a la posteridad el juicio más diligente y

desapasionado, podrían conferir la palma y realizar la justicia que ellos niegan.

Del precedente teorema se deduce que la actividad juzgadora que critica y reconoce lo bello, se identifica con la que lo produce. La diferencia consiste únicamente en la diversidad de las circunstancias, tratándose unas veces de producción y otras de reproducción estética. La actividad que juzga se llama *gusto;* la actividad productora, *genio*. Genio y gusto son, por ende, sustancialmente *idénticos*. Identidad de gusto y genio.

Esta identidad se entrevé, cuando se observa comúnmente, que el crítico debe tener algo de la genialidad del artista y el artista debe no carecer de gusto, o bien que hay un gusto activo (productor) y otro pasivo (reproductor). En otras observaciones también comunes se niega tal identidad, cuando, por ejemplo, se habla de un gusto sin genio y de un genio sin gusto. Observaciones, las últimas, vacías de sentido si no aludiesen a diferencias cuantitativas o psicológicas, llamando genios sin gusto a aquéllos que producen obras de arte adivinadas en las partes culminantes, y descuidadas y defectuosas en las secundarias; y hombres de gusto sin genio, a los que poseyendo algunas dotes aisladas y secundarias, no tienen la fuerza necesaria para llegar a una vasta síntesis artística. Explicaciones análogas pueden darse de otras proposiciones parecidas. Ahora que marcar una diferencia sustancial entre genio y gusto, entre producción y reproducción artística, haría inconcebibles la comunicación y el juicio. ¿Cómo podremos juzgar lo que nos es extraño? ¿Cómo podemos juzgar lo que es producto de una actividad determinada con una actividad distinta? El crítico será un pequeño genio y un genio extraordinario el artista; el uno valdrá diez y ciento el otro; el primero, para elevarse a cierta altura necesitará el apoyo del otro. Sin embargo, debe ser la misma la naturaleza de ambos. Para juzgar a Dante tenemos que elevarnos a su altura; empíricamente (entiéndase bien), no somos Dante ni Dante es nosotros, pero en el momento de la contemplación y del juicio, nuestro espíritu es todo uno con el del poeta, y en aquel momento somos nosotros y él una misma cosa. Solamente en esta identidad estriba la posibilidad de que nuestras pequeñas almas resuenen con las grandes y se engrandezcan con ellas en la universalidad del espíritu.

Analogía con las demás actividades.

Observemos incidentalmente que lo que hemos dicho del juicio estético vale para cualquiera otra actividad y para otro juicio cualquiera, y que del mismo modo se hace la crítica científica, económica, ética. Ciñéndonos al caso de esta última, diremos que solamente colocándonos idealmente en las condiciones mismas en que se encuentra quien toma una resolución determinada, podemos juzgar si ésta fué moral o inmoral. De otro modo, una acción nos sería incomprensible y por ende extraña a nuestro juicio. Un homicida puede ser un canalla o un héroe. Si este punto de vista es, dentro de ciertos límites, indiferente a la defensa social, que condena a la misma pena al uno y al otro, no es indiferente para el que quiera distinguir y juzgar desde el punto de vista moral, que no puede eximirse de rehacer la psicología individual del homicida, para determinar la verdadera fisonomía jurídica y moral de su acción. También en la ética se ha hablado de un gusto o de un tacto moral, que responde a lo que de ordinario se llama la conciencia moral, esto es, a la actividad misma de la buena voluntad.

Crítica del absolutismo (intelectualismo) y del relativismo estéticos.

La explicación arriba expuesta del juicio o reproducción estética, da junto la razón y la quita a los absolutistas y a los relativistas, a los que propugna lo absoluto del gusto y a los que lo niegan.

Los absolutistas que afirman que se puede juzgar de lo bello, tienen razón, si bien la teoría que les sirve de base para su afirmación es de todo punto insostenible. Conciben lo bello, el valor estético, como algo que está fuera de la actividad estética, como un concepto o modelo que el artista realiza en su obra y del que se vale el crítico luego para juzgar la obra misma, como se ha reconocido de grado desde que se comenzó a decir que toda obra artística es criticable sólo en sí misma y que tiene en sí su modelo, con lo que se ha negado la existencia de modelos objetivos de belleza, sean conceptos intelectuales o ideas suspendidas en el cielo metafísico.

En esta negación los adversarios, los relativistas, tienen mucha razón, y con hacerla valer son autores de un progreso en la teoría de la crítica. Ahora que, a su vez, la racionalidad inicial de su tesis se convierte luego en una teoría falsa. Repitiendo el antiguo adagio de que sobre gustos no hay nada escrito, creen que la expresión estética es de la misma

cualidad que lo agradable y lo desagradable, que cada cual siente a su modo y sobre lo cual nadie disputa. Pero lo agradable y lo desagradable son, como sabemos, hechos utilitarios y prácticos. De aquí que los relativistas vengan, en último análisis, a negar la peculiaridad del hecho estético confundiendo la expresión con la impresión, lo teórico con lo práctico.

La solución justa consiste en rechazar lo mismo el relativismo o psicologismo como el falso absolutismo; en reconocer que el criterio del gusto es absoluto, pero diverso de lo absoluto del intelecto, que se desenvuelve en el raciocinio; es absoluto con lo absoluto intuitivo de la fantasía. Reconózcase, por lo tanto, como bello todo acto de actividad expresiva que lo sea verdaderamente, y como feo, todo hecho en que entablen lucha irresoluta la actividad expresiva y la pasividad.

Crítica del relativismo relativo.

Entre absolutistas y relativistas absolutos hay una tercera clase, que podría llamarse de los relativistas relativos. Estos afirman que los valores son absolutos en otros campos; por ejemplo: en la Lógica, en la Ética; pero les niegan esta cualidad en el estético. Que se dispute de ciencia o de moral les parece natural y justificado, ya que la ciencia descansa sobre lo universal, común a todos los hombres, y la moral sobre el deber, que es también ley de la naturaleza humana. Pero ¿cómo disputar acerca del arte, que descansa sobre la fantasía? Ahora bien; no sólo la actividad fantástica es universal y pertenece a la naturaleza humana, igual que el concepto lógico y el deber práctico. Contra la referida tesis intermedia podemos oponer también una objeción preliminar. Negando lo absoluto de la fantasía se niega también lo absoluto de la verdad intelectual o conceptual e implícitamente de la moral. La moral, ¿no tiene acaso como supuestas las distinciones lógicas? ¿Cómo llegamos al conocimiento de éstas sino por medio de las expresiones y de las palabras, o sea en forma fantástica? Todo lo absoluto de la fantasía, la vida del espíritu, vacilaría en sus cimientos. El individuo no comprendería a otro individuo, ni a sí mismo como era un momento antes, el cual, considerado en el momento después, es otro individuo.

Objeción fundada en la variedad del estímulo y de la disposición psíquica.

También es un hecho indudable la variedad de los juicios. Los hombres se separan por sus apreciaciones lógicas, éticas, económicas; se separan también, acaso en mayor escala, en sus apreciaciones estéticas. Algunas de las causas que

hemos señalado más arriba (el apresuramiento, los prejuicios, las pasiones, etc.) pueden atenuar la importancia de este desacuerdo, pero no lo anulan por eso. Al hablar de los estímulos de la reproducción hemos hablado cautelosamente diciendo que la reproducción se verifica *si todas las demás condiciones permanecen en analogía*. ¿Y permanecen análogas? ¿Responde la hipótesis a la realidad?

Parece que no. Reproducir varias veces una impresión mediante un estímulo físico determinado supone que no se altera éste, y que el organismo se encuentra en las mismas condiciones psicológicas en que estaba cuando tuvo la impresión que se quiere reproducir. Ahora bien; es un hecho experimental que el estímulo físico se altera continuamente y con él las condiciones psicológicas.

Las pinturas al óleo se ennegrecen, los frescos se borran, las estatuas pierden narices, manos y piernas, las arquitecturas arruínanse total o parcialmente; de la ejecución de una música, se extravía la tradición; el texto, en una poesía, corrómpenlo malos copistas o mala impresión. He aquí ejemplos claros de mutaciones que acaecen todos los días en los objetos o estímulos físicos.

Acerca de las condiciones psicológicas no nos detendremos en el caso de convertirnos en ciegos o en sordos, en el caso de perder órdenes enteros de impresiones psíquicas, caso particular y de importancia secundaria frente al fundamental, cotidiano, seguro, del cambio perpetuo de la sociedad en torno a nosotros, y de las condiciones internas de nuestra vida intelectual. Las manifestaciones fónicas, las palabras y los versos de la *Comedia* dantesca producen, en un ciudadano italiano que haga la política de la tercera Roma, impresión distinta de la que experimentaba un bien informado y cercano coetáneo del poeta. La Madonna de Cimabue está siempre en Santa María Novella; pero ¿habla al contemplador actual como a los florentinos del siglo XIII? Aunque el tiempo no la hubiera ennegrecido, la impresión no dejaría por eso de ser enteramente distinta. Hasta en el caso de un mismo individuo que sea poeta ¿le produciría la misma impresión una poesía compuesta en plena mocedad, leyéndola de joven y leyéndola luego en la edad senil, con el cambio de disposiciones?

Algunos estéticos han tratado de establecer distinciones entre estímulos y estímulos, entre signos *naturales* y *convencionales*, los primeros de los cuales producen un efecto constante para todas las cosas, y los segundos, en círculos limitados. Signos naturales son, para ellos, los de la pintura; convencionales, las palabras de la poesía. La diferencia entre unos y otros es meramente gradual, sin embargo. Se ha afirmado mil veces que el lenguaje de la pintura se entiende por todo el mundo, al revés de lo que sucede con el lenguaje poético. Leonardo, al tratar de las prerrogativas de su arte, decía «que no necesita de intérpretes de distintas lenguas como las letras», y que satisface a los hombres y a los animales, contando, a este propósito, la anécdota de aquel retrato de un padre de familia al que «acariciaban los hijillos que estaban en mantillas y el perro y la gata de la casa». Otras anécdotas, como la de los salvajes que cambiaban la figura de un soldado por la de una barca, o la de un retrato de hombre montado a caballo, que consideraban tuviera una sola pierna, nos harían perder la fe en los niños, en los perros y en los gatos, inteligentes en pintura. Por fortuna, no se necesitan grandes indagaciones para que nos demos cuenta de que los cuadros, los versos o cualquier obra artística, no producen efecto sino en los espíritus preparados. No existen signos naturales, puesto que todos son convencionales o, para decirlo de otro modo, *históricamente condicionados*.

Crítica de la distinción de los signos en naturales y convencionales.

Establecido esto, ¿cómo se consigue la reproducción de la expresión por medio del objeto físico? ¿Cómo se obtiene el mismo efecto cuando las condiciones no son las mismas? No parecería necesario llegar a la conclusión de que las expresiones, a pesar de los instrumentos físicos forjados al efecto, son irreproductibles. ¿Lo que se llama reproducción consiste en expresiones siempre nuevas? Tal sería, pues, la conclusión, si las variedades de las condiciones físicas y psicológicas fueran intrínsecamente insuperables. Pero como la insuperabilidad no tiene ningún carácter de necesidad, hay que llegar a la conclusión de que la reproducción se realiza siempre que podamos o queramos volver a ponernos en las condiciones en que fué producido el estímulo (bello físico).

La superación de la variedad

En tales condiciones, no solamente podemos volver con



posibilidad abstracta, sino que volvemos de hecho continuamente. La vida individual, que es comunión con nosotros mismos (con nuestro pasado), y la vida social, que es comunión con nuestros semejantes, no serían posibles de otro modo.

**Las restauraciones y la interpretación histórica.**

En lo que dice relación al objeto físico, los paleógrafos y los filólogos, *restituidores* de los textos en su fisonomía original; los *restauradores* de cuadros y de estatuas y las distintas categorías de tal suerte de trabajadores, se esfuerzan precisamente en conservar o devolver al objeto físico toda su energía primitiva. Esfuerzos, ciertamente, con que no siempre se acierta, o se acierta a medias; rara vez se logra una restauración completa en sus más nimios detalles. Ahora que lo insuperable, en este caso, es meramente accidental y no puede hacernos ignorar los resultados favorables que, a pesar de todo, se alcanzan.

A reintegrar en nosotros las condiciones psicológicas que han cambiado al través de la historia, trabaja por su parte la interpretación histórica, que resucita lo muerto, completa lo fragmentario y nos da el modo de ver una obra de arte (su objeto físico) como la veía el autor en el acto de la producción.

La tradición es condición necesaria de esta labor histórica. Por ella es posible recoger los rayos desparramados y hacerlos converger en un foco. Con la memoria rodeamos el estímulo físico de los hechos entre los cuales ha nacido y hacemos posible que obre sobre nosotros como obraba en quien lo produjo.

La interpretación se detiene donde la tradición se interrumpe; entonces los productos del pasado enmudecen a nuestra vista. De este modo son ininteligibles las expresiones contenidas en las inscripciones etruscas y en las mesápicas; así también, sobre algunos productos del arte de los salvajes, discuten los etnógrafos si se trata de pinturas o de escrituras; así también, los arqueólogos y los dedicados a la prehistoria no aciertan a establecer a veces con certeza, si las figuraciones que se ven en la cerámica de una región determinada o en otros instrumentos de uso común, son de asunto profano o religioso. Pero la tendencia de la interpretación, como la de la restitución, no es nunca un límite defi-

nitivamente insuperable. Los descubrimientos que acaecen todos los días, y que es lícito esperar que sean mayores, de nuevas fuentes históricas y de nuevos procedimientos para aprovechar mejor las antiguas, rehacen precisamente las tradiciones fragmentarias.

No hemos de negar que la errónea interpretación histórica produce alguna vez, por decirlo así, *palimpsestos*, dándonos nuevas expresiones sobre las antiguas fantasías artísticas en lugar de reproducciones históricas. La llamada «fascinación del pasado» depende, en gran parte, de las expresiones nuestras que tejemos sobre las históricas. Así, en las obras de la plástica helénica se ha descubierto la calma y la serena intuición de la vida de aquellos pueblos, que, sin embargo, sintieron tan punzante el dolor universal; así también, en las figuras de los santos bizantinos se ha llegado a ver hasta «el terror del año mil», aquel terror que es un equívoco histórico o una leyenda artificial forjada por tardíos eruditos. La *crítica histórica* tiende precisamente a circunscribir las *fantasías* y a fijar con exactitud el punto de vista desde el cual se deba mirar.

Mediante el proceso que hemos descrito, vivimos en comunicación con los hombres del presente y del pasado. Y no porque a las veces, y con frecuencia, comprendamos mal o no comprendamos, hemos de concluir que, cuando creemos dialogar, monologamos, o que no podemos ni aun repetir el monólogo que hemos hecho en otras ocasiones dentro de nosotros mismos.

---

## XVII

### LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL ARTE

La crítica histórica en la literatura y en el arte. Su importancia.

Esta breve exposición del método con que se obtiene la reintegración de las condiciones originarias en que fué producida la obra de arte y, por ende, la posibilidad de la reproducción y del juicio, muestra la importante función que realizan las investigaciones históricas concernientes a las obras artísticas y literarias, lo que se llama frecuentemente el método o la *crítica histórica* en la literatura y en el arte.

Sin la tradición y la crítica histórica, el goce de todas o de casi todas las obras de arte se habría perdido irremisiblemente; seríamos poco más que animales, sumergidos en un solo presente o en un pasado inmediato. Es de fatuos despreciar o reírse del que reconstituye un texto auténtico, explica el sentido de palabras o costumbres, investiga las circunstancias en que vivió un artista, y lleva a cabo aquellas labores que resuciten la hechura y el colorido original de las obras de arte.

A las veces, el juicio despreciativo o negativo envuelve la presunta o probada inutilidad de muchas investigaciones en pos de la recta inteligencia de las obras artísticas. Pero, en primer lugar, hay que observar que las investigaciones históricas no sirven sólo para auxiliar a reproducir y juzgar las obras artísticas; la biografía de un escritor o de un artista, por ejemplo, y la investigación de las costumbres de una época tienen también fines e intereses propios, es decir, extraños a la historia del arte, pero no a otras manifestaciones de la historiografía.

Si se quiere entender de aquellas indagaciones que parece no presenten interés alguno, hay que observar que el investi-

gador histórico debe adaptarse con frecuencia al oficio, poco glorioso, pero útil, de catalogador de hechos, los cuales quedan por el momento informes, incoherentes e insignificantes, pero son reserva y mina para el historiador futuro y para el que los quiera utilizar con otro fin cualquiera. Del mismo modo, en una biblioteca se colocan en los estantes y figuran en las papeletas libros que nadie pide, pero que pueden ser pedidos por unos o por otros. Así como un bibliotecario inteligente prefiere la adquisición y catalogación de aquellos libros que reputa mejores y más necesarios, así también los investigadores inteligentes tienen la noción de lo que sirve o pueda servir más fácilmente entre el material de los hechos que se escudriñan. En cambio, otros rebuscadores menos inteligentes, de menos luces, que producen con más apresuramiento, acumulan pingajos, desechos y barreduras, perdiéndose en sutilezas y discusiones sobre pequeñeces. Todo esto pertenece a la economía de la investigación y no nos compete aquí. Corresponde, a lo sumo, al maestro que da los temas, al editor que paga la impresión y al crítico que canta las excelencias o señala los defectos de la investigación.

Es evidente, por otra parte, que las investigaciones históricas encaminadas a ilustrar una obra de arte, no bastan por sí solas para resucitarla en nuestro espíritu, y a ponernos en sazón de juzgarla; pero presuponen gusto o fantasía despierta en ejercicio. La mayor erudición histórica puede acompañarse de un gusto tosco o deficiente, de una fantasía poco ágil, de un corazón (como se dice comúnmente) árido y frío, cerrado al arte. ¿Cuál es el mal menor? ¿Una erudición grande con gusto deficiente, o un gusto natural acompañado de ignorancia supina? La cuestión se ha planteado muchas veces; quizá convendría negarla, porque no se sabe cuál de los dos males es el menor ni lo que esto quiere decir. El simple erudito no acierta nunca a ponerse en comunicación directa con los grandes espíritus, y anda de continuo por los patios, escaleras y antecámaras de sus palacios; pero el ignorante bien dotado, o pasa con indiferencia ante las obras maestras, para él inaccesibles, o en vez de comprenderlas como son en realidad, inventa otras con la imaginación. Ahora que la asiduidad de los primeros puede ilustrar, al

menos, a los demás, y la genialidad del segundo permanece, en las relaciones con la ciencia, siempre estéril. ¿Cómo, pues, en cierto respecto, en el científico, no ha de preferirse el erudito concienzudo al crítico genial que no sabe concluir, y que no es verdaderamente genial si se resigna, y en cuanto se resigna, a vagar lejos de la verdad?

La historia artística y literaria. Su distinción de la crítica histórica y de juicio estético.

Hay que distinguir con precisión la HISTORIA DEL ARTE Y DE LA LITERATURA de los trabajos históricos que se sirven de las obras de arte con finalidades extrañas (biografía, historia civil, religiosa, política, etc.), y de la erudición histórica encaminada a preparar la síntesis estética de la reproducción.

La diferencia es palmaria. La historia artística y literaria tiene por sujeto principal las mismas obras de arte; los demás trabajos llaman e interrogan las obras de arte sólo como testimonios y documentos para deducir la verdad de los hechos no estéticos. Acaso parezca menos profunda la segunda diferencia que hemos apuntado. Sin embargo, es grandísima. La erudición, enderezada a esclarecer la inteligencia de las obras de arte, trata simplemente de hacer surgir un cierto hecho interno determinado, una reproducción estética. La historia artística y literaria nace cuando ya se ha obtenido tal reproducción, implicando un *ulterior trabajo.*

Su objeto, como el de toda historia, consiste precisamente en fijar los hechos que han acaecido en la realidad, y de éstos, los hechos artísticos y literarios. El que después de haber recogido la erudición histórica necesaria reproduce en sí mismo y gusta una obra de arte, puede aparecer como simple hombre de gusto y expresar, a lo más, el sentimiento propio como una exclamación admirativa o despectiva. Esto no basta para convertirse en historiador de la literatura y del arte; hace falta también otra cosa, a saber: que a la simple reproducción siga una segunda operación mental, a su vez, una expresión, que es la expresión de la reproducción, la descripción, exposición y representación histórica. Entre el hombre de gusto y el historiador hay, pues, una diferencia: que el primero reproduce solamente en su espíritu la obra de arte, y que el segundo, después de haberla reproducido, la representa históricamente, aplicando las categorías por las cuales, como sabemos, la historia se diferencia del arte puro. La historia artística y literaria es,

por esto, una *obra de arte histórica salida de una o más obras de arte.*

La denominación «crítico artístico» o «crítico literario» se emplea en varios sentidos: ora se aplica al erudito que trabaja al servicio de la literatura, ora al historiador que expone en su realidad las obras artísticas del pasado, ora, más general, a entrambos. Algunas veces se entiende por crítico, más estrictamente, al que juzga y describe las obras de la literatura contemporánea, y por historiador al que se ocupa de obras menos recientes. Empleos lingüísticos y distinciones empíricas y falaces, ya que solamente hay verdadera diferencia entre *erudito, hombre de gusto e historiador de arte*, puesto que son términos que señalan tres etapas sucesivas de trabajo, cada una independiente respecto de la etapa posterior, no de la precedente. Se puede ser, como hemos visto, simples eruditos, poco capaces de sentir las obras de arte; se puede ser también hombres y eruditos de gusto capaces de sentir e incapaces de repensar componiendo una página de historia artística o literaria; mas el historiador verdadero y completo, conteniendo en sí mismo como precedentes necesarios al erudito y al hombre de gusto, debe añadir a las cualidades de ambos las de la comprensión y representación históricas.

**La metodología de la historia crítica y literaria.**

La metodología de la historia artística literaria presenta problemas y dificultades, comunes unos a toda metodología histórica, peculiares otros de ella, como derivados del concepto mismo del arte.

**Crítica del problema del origen del arte.**

La historia suele dividirse en historia del hombre, historia de la naturaleza e historia mixta de entrambos. Sin examinar aquí la solidez de la división, es claro que la historia artística y literaria se incorpora, de toda suerte, a la primera, concerniendo a una actividad espiritual o propia del hombre. Y como esta actividad es el sujeto de ella, despréndese de aquí el absurdo de plantearse el problema histórico del *origen del arte*, fórmula que contiene (como se observa) cosas harto distintas. Origen ha querido significar frecuentemente naturaleza o cualidad del hecho artístico, en cuyo caso se presenta un verdadero problema científico o filosófico: el problema que en este Tratado nuestro hemos procurado resolver. Otras veces se entiende por origen la *génesis ideal*,

la investigación de la razón del arte, la deducción del hecho artístico por un principio general que contiene en sí mismo el espíritu y la naturaleza; problema filosófico, cumplimiento del precedente con el que además coincide, si bien se ha interpretado y resuelto de un modo extraño algunas veces por algunas arbitrarias y semifantásticas metafísicas. Pero cuando se ha aspirado a buscar en puridad de qué modo *se ha formado históricamente el arte*, se ha caído en el absurdo a que ya hemos hecho referencia. Si la expresión es forma de la conciencia, ¿cómo hemos de buscar el origen histórico de lo que no es producto de la naturaleza, de la *premisa* de la historia humana? ¿Cómo asignar la génesis histórica de una categoría, en fuerza de lo cual se comprende toda génesis y todo hecho histórico? El absurdo nace de la comparación con las instituciones humanas, o que se han formado, en efecto, durante el curso de la historia, en el que desaparecieron o pueden desaparecer. Entre el hecho estético y una institución humana como el matrimonio monogámico o el feudo, hay (por valernos de un parangón fácilmente asequible) la diferencia semejante, en parte, a la de los cuerpos simples y compuestos en la química. De los unos no puede darse la fórmula, pues no serían simples en ese caso; y cuando de alguno se llega a formarla, deja de ser simple, pasando a los compuestos.

El problema del origen del arte, planteado históricamente, se justifica tan sólo cuando se propone buscar, no ya la formación de la categoría artística, sino dónde y cuándo haya aparecido el arte por primera vez (aparición, de modo relevante), en qué punto o región del globo, en qué punto o época de su historia; cuando se indaga, no el origen del arte, sino la historia más antigua y primitiva. Problema que se confunde con el de la aparición de la civilización humana sobre la tierra. Nos faltan datos para resolverlo, pero no la posibilidad abstracta, como abundan, por otra parte, las tentativas de solución y las hipótesis.

El criterio del progreso y la historia.

Toda configuración de la historia humana tiene para su criterio constructivo el concepto del progreso. No entendemos aquí por progreso la fantástica *ley del progreso*, la cual con fuerza irresistible empuja a las generaciones humanas a no sé qué destinos definitivos según un plan providencial, que podemos adivinar y comprender después en su lógica. Una

supuesta ley de este género es la negación de la historia misma, de aquella contingencia o, por mejor decir, de aquella libertad que distingue el proceso histórico de cualquier otro mecánico. Por la misma razón, el progreso no tiene nada que ver con la llamada ley de la evolución, la cual, si significa que la realidad evoluciona (y sólo en cuanto evoluciona es realidad), no es ley; y si es ley, se confunde con la ley del progreso en el significado falaz que hemos señalado antes. El progreso de que aquí hablamos no es más que el *concepto mismo de la actividad humana*, la cual, obrando sobre la materia que le presta la naturaleza, vence sus obstáculos y la somete a sus designios. El concepto del progreso o de la actividad humana, aplicada a una materia concreta, mueve al historiador de la humanidad. Quien no sea simple recolector de hechos sueltos, investigador puro o cronista incoherente, no podrá poner junto la más pequeña narración de hechos humanos si no tiene un criterio determinado, una convicción propia del concepto de los hechos sobre los que pretende narrar la historia. Del amasijo confuso y discordante de los hechos feos, no se llega a la obra de arte histórica, sino mediante esta apercepción, que hace posible retallar en aquella mole ruda e indigesta una representación pensada. El historiador de una acción práctica debe saber lo que es economía y lo que es moral; el de las matemáticas, qué son las matemáticas; el de botánica, qué es la botánica; el de la filosofía, qué es la filosofía. Si no sabe estas cosas, debe hacerse, al menos, la ilusión de que las sabe; de otro modo, no podrá hacerse tampoco la ilusión de que cuenta una historia.

No podemos extendernos en demostrar la necesidad y la indefectibilidad de este criterio subjetivo (que se concilia con la máxima objetividad, imparcialidad y escrupulosidad en la referencia de los datos de hecho, siendo su elemento constitutivo), en toda narración de las cosas y acontecimientos humanos. Basta leer cualquier libro de historia para descubrir en seguida el pensamiento de su autor, si éste es historiador digno de tal nombre y conoce su arte. Existen historiadores liberales e historiadores reaccionarios, racionalistas y católicos, por lo que toca a historia política y social; historiadores metafísicos, empíricos, escépticos, idealistas, espiritualistas, por lo que atañe a la historia de la filosofía.

Historiadores puramente historiadores, ni los hay ni puede haberlos. ¿Acaso carecían de conceptos políticos o sociales Tucídides y Polibio, Livio y Tácito, Maquiavelo y Guicciardini, Giannone y Voltaire, y en nuestro siglo Guizot y Thiers, Macaulay o Balbo, Ranke o Mommsem? Y en la historia de la filosofía, desde Hegel, que el primero la elevó a gran altura, hasta Ritter, Zeller, Cousin, Lewes, nuestro Spaventa, ¿quién de éstos no ha tenido su concepto de progreso, su criterio de juicio? En la misma historiografía de la estética, ¿hay acaso una sola obra de algún valor que no obedezca a esta o a aquella dirección histórica, hegeliana o herbartiana, sensualista, ecléctica o como sea? Tendría que convertirse en eunuco político o científico el historiador que escapara de la necesidad irresistible de tomar partido; escribir historia no es oficio de eunucos. Éstos serán buenos, a lo sumo, para manejar esos gruesos volúmenes de erudición no completamente inútil, *elumbis atque fracta*, de esa erudición que por algo se llama frailuna.

Si, pues, un concepto del progreso, un punto de vista, un criterio es inevitable, lo mejor que puede hacerse es no tratar de esquivarlo, sino de extraer de él el mejor provecho. A éste se tiende cada cual como sabe y puede, cuando forma trabajosa y seriamente las convicciones propias. No se dé crédito a los historiadores cuando afirmen que quieren interrogar los hechos, sin darnos en ellos nada de propio. A lo sumo, esa pretensión peca de ingenua y de ilusa. Si verdaderamente son historiadores, darán en los hechos, aunque no lo quieran, algo de propio, o creerán haberlo evitado sólo porque hayan hablado por sobreentendido, que es el modo más insinuante, penetrativo y eficaz.

Inexistencia de una única línea progresiva en la historia artística y literaria.

No pueden prescindir la historia artística y literaria, como todas las historias, del criterio del progreso. No podemos exponer lo que sea realmente una determinada obra de arte, sino partiendo de un concepto del arte para fijar el problema artístico que el autor de ella se ha propuesto y determinar si ha logrado la solución o de cuánto y en qué modo se ha quedado lejos. Importa hacer notar que el criterio del progreso asume en la historia literaria y artística forma distinta de la que toma (o se cree que toma) en la historia de la ciencia.

Suele representarse toda la historia de la ciencia con una

línea única de progresión y regresión. La ciencia es lo universal; sus problemas se escalonan en un vasto sistema único, en un problema complejísimo. Sobre el problema de la naturaleza de la realidad y del conocimiento se fatigaron todos los pensadores, los contempladores indios y los filósofos griegos, los cristianos y los mahometanos, las cabezas desnudas y las cabezas con turbante, las cabezas con peluca y las cabezas con birrete negro (como dice Heine), se fatigarán también, como la nuestra, las generaciones futuras. No es cosa de dilucidar aquí si ésta sea o no verdad para la ciencia. Lo que puede afirmarse es que no es propia del arte, porque el arte es intuición, la intuición individualidad, y la individualidad no se repite. Sería también erróneo colocar la historia de la producción artística del género humano en una sola línea progresiva y regresiva.

A lo más, generalizando y abstrayendo, puede admitirse que la historia de los actuales productos estéticos sea ciclos progresivos; mas cada cual con su propio problema y progresivo con relación a él. Cuando algunos se afanan trabajando en torno a una misma materia, sin lograr darle la forma adecuada, pero logrando que esta forma se aproxime cada vez más a la materia, se dice que hay progreso. Y cuando consigue una forma definitiva, se añade que se cierra el ciclo, que el progreso está terminado. Ejemplo típico puede ser en este caso (tómese cualquier ejemplo llegando a su mayor simplificación) el progreso en la elaboración del modo de sentir la materia caballeresca durante el Renacimiento italiano, desde Pulci hasta Ariosto. Insistiendo todavía sobre la materia, a partir de Ariosto, no se podían obtener más que repeticiones o la imitación y disminución, o la exageración, deshacer lo hecho: la decadencia, en fin. Ejemplo: los epígonos ariostescos. El progreso comienza con el recomenzar de un nuevo ciclo. Ejemplo: Cervantes, que es el más abierta y conscientemente irónico. ¿En qué consiste la decadencia general de la literatura italiana a fines del siglo XVI, sino en el no tener que decir ya cosa alguna, y repetir, exagerando, los motivos ya encontrados? Si los italianos, en aquel entonces, hubieran sabido al menos expresar su decadencia, no hubieran fracasado por completo, y hubieran anticipado el movimiento literario del período del Resurgimiento. Donde la materia no es

la misma, no cabe ciclo progresivo. Así Shakespeare no progresó sobre Dante, ni Goethe progresó sobre Shakespeare, sino que Dante progresó con relación a los autores medioevales de visiones, y Shakespeare sobre los dramaturgos del período isabelino, y Goethe, con *Werther* y el primer *Fausto*, sobre los escritores del *Sturm und Drang*. Mas este modo de presentar la historia de la poesía y del arte lleva consigo, como ya hemos advertido, algo de abstracto, que tiene valor meramente práctico y no rigurosamente filosófico. No sólo el arte de los salvajes no es inferior, en cuanto arte, al de los pueblos más cultos, si es correlativo a las impresiones del salvaje; pero todo individuo, mejor, todo momento de la vida espiritual de un individuo, tiene su mundo artístico, siendo aquellos mundos, artísticamente, incomparables entre sí.

Errores contra esta ley.

Contra esta forma especial del criterio del progreso en la historia artística y literaria, han pecado muchos y pecan. Hay, por ejemplo, quien se propone representar la infancia del arte italiano en Giotto y su madurez en Rafael o en el Tiziano, como si Giotto no fuera completo y perfectísimo, dada la materia sentimental que tenía en su espíritu. No estaba en sazón, seguramente, de dibujar un cuerpo como Rafael y de darle color como Tiziano. Pero ¿acaso estaban en sazón Rafael o Tiziano de crear el *Desposorio de San Francisco con la pobreza* o *La muerte de San Francisco?* El espíritu de Giotto no había sido seducido todavía por la floridez corpórea que tanto elevó y estudió el Renacimiento; aquellos no sentían curiosidad por determinados movimientos de ardor y de ternura que tanto sedujeron al pintor del siglo XIV. ¿Cómo, pues, comparar donde no hay término de comparación?

Del mismo defecto se resienten las célebres particiones de la historia del arte en el período oriental, desequilibrio entre idea y forma con predominio de ésta; clásico, equilibrio entre idea y forma; y romántico, nuevo desequilibrio entre idea y forma, prevaleciendo la primera. O también las particiones del arte oriental, imperfección formal: clásica, perfección formal; romántica o moderna, perfección de contenido y forma. Como se ve, clásico y romántico, entre otras significaciones, han recibido lo de períodos históricos progresivos o regresivos con respecto a la realización de no sabemos qué ideal artístico de la humanidad.

No existe, pues, hablando con exactitud, un progreso estético de la humanidad. Lo que sucede es que por progreso estético se entiende, no ya lo que propiamente significan las dos palabras emparejadas, sino la acumulación siempre creciente de nuestras cogniciones históricas, que nos hace simpatizar con los productos artísticos de todos los pueblos y de todas las edades, o, como se dice, alarga nuestro gusto. El divorcio aparece ya más grande si comparamos el siglo XVIII, tan inepto para salir de sí mismo, con nuestra época, que gusta lo mismo del arte griego que del romano, mejor entendidos que antes, del bizantino, el medioeval, el árabe, el del Renacimiento, el del siglo XVI, el barroco, el del siglo XVIII, profundizando, a la vez más, en el arte egipcio, babilónico, etrusco, prehistórico. Claro es que no está la diferencia entre el salvaje y el hombre civilizado en las facultades humanas, ya que el uno y el otro tienen lengua, inteligencia, religión, moralidad, siendo hombre completo el salvaje. Está solamente en que el hombre civilizado, con su actividad teórica y práctica, penetra y domina más ampliamente el universo. No podemos afirmar de ser hombres modernos más gallardos que los contemporáneos de Pericles, por ejemplo, pero sí podemos afirmar que somos más ricos que aquéllos, más ricos que todos los demás pueblos y generaciones precedentes.

Otros significados de la palabra «progreso» en el campo de la estética.

Entiéndese también por progreso estético, si bien con impropiedad, la mayor abundancia de las intuiciones artísticas y la menor cantidad de obras imperfectas o decadentes que una época produce con relación a otra. En este sentido se dice que en las postrimerías del siglo XIII y del siglo XV, hubo en Italia un progreso estético, un despertar artístico.

También se da al progreso estético otra tercera significación, tendiendo la vista, pues, a la mayor complejidad y al mayor afinamiento de los estados de ánimo, que se observa en las obras de arte de los pueblos más cultos, con relación a otros menos cultos, y a los bárbaros y salvajes. En este caso el progreso está en las condiciones complejas psicosociales, no en la actividad artística, a la que es indiferente la materia.

Tales son los puntos más importantes de observar en la metodología de la historia artística y literaria.

## XVIII

### CONCLUSIÓN
### IDENTIDAD DE LINGÜÍSTICA Y ESTÉTICA

Resumen de la investigación.

Una mirada hacia el camino recorrido puede mostrar que nuestro Tratado ha llegado a su término. Después de haber definido la naturaleza del conocimiento intuitivo y expresivo, que es el acto estético o artístico (capítulos I y II), caracterizada la forma intelectual del conocimiento y las combinaciones ulteriores de estas formas (capítulo III), nos ha sido posible criticar todas las teorías estéticas erróneas que nacen de la confusión de las distintas formas y de la indebida transfusión de los caracteres de la una a la otra (capítulo IV), indicando al mismo tiempo los errores que se presentan en la teoría del conocimiento intelectivo y de la historiografía (capítulo V). Pasando a examinar las relaciones entre la actividad estética y las demás actividades no teóricas, sino prácticas, del espíritu, hemos señalado el carácter peculiar de la actividad práctica y el lugar en que se coloca con respecto a la teórica; de aquí la crítica de la invasión de los conceptos prácticos en la teoría estética (capítulo VI); hemos distinguido las dos formas de la actividad práctica en económica y ética (capítulo VII), llegando al resultado de que fuera de las cuatro formas definidas por nosotros no existen otras formas del espíritu, de lo cual (capítulo VIII) resulta la crítica de toda la estética mística o fantástica. Como no existen otras formas espirituales de grado análogo, no caben tampoco subdivisiones originales de las cuatro divisiones establecidas, y en particular de la estética. Despréndese de todo esto la imposibilidad de clases de expresión, y la crítica de la retórica o de la expresión adornada, distinta de la desnuda, y de otras

distinciones y subdistinciones (capítulo IX). Pero el acto estético, por la ley de la unidad del espíritu, es, a la vez, acto práctico y, como tal, dialéctica de placer y de dolor, lo que nos ha llevado a estudiar los sentimientos del valor en general, y los del valor estético o de lo bello en particular (capítulo X); a criticar la estética hedonista en sus varias formas y combinaciones (capítulo XI), y a separar del sistema estético la larga serie de conceptos psicológicos que en él se habían introducido (capítulo XII). Viniendo de la producción estética al proceso de la reproducción, hemos investigado primeramente la fijación externa de la expresión estética para los fines de la reproducción, que es el llamado «bello físico», sea artificial, sea natural (capítulo XIII). Después, sentada tal distinción, hemos hecho la crítica de los errores que proceden de la confusión del aspecto físico con la interioridad estética (capítulo XIV), determinado el significado de la técnica artística o de aquella técnica al servicio de la reproducción, criticando, de esta suerte, las divisiones, los límites y las clasificaciones de cada una de las artes y estableciendo las relaciones del arte con la economía y con la moral (capítulo XV). Como, por otra parte, no basta la existencia de los objetos físicos estimulantes para la plena reproducción estética, requiriéndose para ella, además, la reevocación de las condiciones en que el estímulo obró por vez primera, hemos estudiado también el oficio de la erudición histórica, que tiende a poner la fantasía en comunicación con las obras del pasado y a servir de fundamento al juicio estético (capítulo XVI). Y hemos cerrado nuestro estudio mostrando de qué suerte la reproducción obtenida ha sido elaborada por las categorías del pensamiento o, lo que es igual, con una indagación acerca de la metodología de la historia artística y literaria (capítulo XVII).

Hemos considerado, pues, el acto estético en sí mismo y en relación con las demás actividades del espíritu, con el sentimiento del placer y del dolor, con los hechos que se llaman físicos, con la memoria y con la elaboración histórica. Aquél ha pasado ante nosotros desde *sujeto* hasta que se convierte en *objeto;* desde el momento en que *nace*, hasta el en que se cambia por el espíritu en *argumento de historia*.

Acaso nuestro Tratado parezca algo deficiente cuando se le compare extrínsecamente con los gruesos volúmenes que suelen consagrarse de ordinario a la estética. Pero si se observa que aquellos volúmenes de diez partes, nueve están llenas de materias impertinentes, como las definiciones psicológicas y metafísicas de los conceptos pseudoestéticos (sublime, cómico, trágico, humorístico, etc.), o como la exposición de las consabidas zoología, botánica y mineralogía estéticas, y de la historia universal juzgada estéticamente, se ha echado dentro, por lo común estropeada, toda la historia del arte y de la literatura, con los juicios relativos a Homero y Dante, Ariosto y Shakespeare, Beethoven y Rossini, Miguel Angel y Rafael, nos lisonjea que nuestro libro no sólo no será tenido por deficiente, sino que quizá sea juzgado más rico que los Tratados corrientes, los cuales olvidan, o a lo más desfloran, la mayor parte de los difíciles problemas propiamente estéticos, acerca de los cuales hemos sentido el deber de trabajar para estar en disposición de dar a los estudiosos fórmulas precisas de su resolución.

**Identidad de la lingüística con la estética**

Aun cuando hemos estudiado la estética como ciencia de la expresión en todos sus aspectos, nos falta justificar el subtítulo de *Lingüística general* que hemos añadido al título de nuestro libro, sentar y esclarecer la tesis de que la ciencia del arte y la de llenguaje, la estética y la lingüística, en cuanto verdaderas y propias ciencias son, no dos ciencias distintas, sino una sola ciencia. No es que exista una lingüística especial; pero la rebuscada ciencia linguística, la lingüística general, en lo que tiene de reductible a filosofía, no es sino estética. El que se ocupa de la lingüística general o de la lingüística filosófica se ocupa de los problemas estéticos, y viceversa. *Filosofía del lenguaje y filosofía del arte* son la misma cosa.

En efecto; para que la lingüística fuese ciencia distinta de la estética, no podría tener por objeto la expresión, que es precisamente el hecho estético; lo que vale tanto como negar que el lenguaje sea expresión. Una emisión de sonidos que no exprese nada, no es lenguaje; el lenguaje es sonido articulado, delimitado, organizado para la expresión. Por otra parte, para que la lingüística fuese ciencia especial con relación a la estética, debiera tener por objeto una clase es-

pecial de expresiones. Ya hemos demostrado que no existen clases de expresiones.

Formulación estética de los problemas lingüísticos. Naturaleza del lenguaje.

Los problemas que procura resolver y los errores entre los cuales se ha debatido y se debate la lingüística, son los mismos que preocupan e intrigan a la estética. Aunque no sea fácil en todas las ocasiones, es posible reducir las cuestiones filosóficas de la lingüística a su fórmula estética.

Las mismas polémicas acerca de la índole de la una hallan eco en las polémicas acerca de la índole de la otra. Así se ha discutido si la lingüística es disciplina histórica o científica, y apartando lo científico de lo histórico, se ha preguntado si la lingüística pertenece a las ciencias naturales o a las psicológicas, comprendiéndose en estas últimas así la psicología empírica como las ciencias del espíritu. Lo mismo ha sucedido en estética, pues algunos (confundiendo la expresión estética con la de significado físico) la consideran como ciencia natural; otros (confundiendo entre expresión su universalidad y clasificación empírica de las expresiones) la han considerado como ciencia psicológica. Hay otros que, negando la posibilidad misma de una ciencia para tal materia, la mudan en simple colección de hechos históricos, no habiendo ninguno de éstos llegado a la conciencia de la estética como ciencia de actividad o de valor, ciencia del espíritu.

La expresión lingüística o palabra ha sido considerada, a veces, como un hecho de *interjección*, comprendido en las llamadas expresiones fisiológicas de los sentimientos, comunes a los hombres y a los animales. Pero no se ha tardado mucho en reconocer que entre un «¡ay!», reflejo físico del dolor, y el «¡ay!» usado como palabra, hay todo un abismo. Abandonada la teoría de la interjección (o del ay, ay, ¡ay!, como la llaman burlonamente los lingüistas alemanes), se ha presentado la de la asociación o convención, que cae bajo la misma objeción que destruye el asociacionismo estético en general: la palabra es unidad, no secuela de imágenes, y la secuela no explica, antes presupone la expresión de explicación. Una variante del asociacionismo lingüístico es el imitativo, o teoría de la *onomatopeya*, que los lingüistas conocen despectivamente con el nombre del «¡guau, guau!», por imitación del ladrido perro, que debiera haber dado nombre al perro, según los partidarios de la tendencia onomatopéyica.

La teoría más extendida en nuestros tiempos en torno al lenguaje (cuando no se cae en un naturalismo craso) consiste en una especie de eclecticismo o mezcla de las distintas teorías a que nos hemos referido, afirmando que el lenguaje es producto en parte de interjecciones y en parte de onomatopeyas y convenciones, doctrina digna por entero de la decadencia científica y filosófica de la segunda mitad del siglo XIX.

Origen del lenguaje y su desarrollo.

Hemos de notar aquí el error en que han incurrido aquellos lingüistas mismos que han penetrado mejor en la índole activa del lenguaje, cuando admiten que éste ha sido *creación espiritual en su origen*, sostienen que se ha ido acrecentando por *asociación* en gran parte. Pero la distinción no rige, porque origen tiene que significar, en este caso, naturaleza o índole. Si el lenguaje es creación espiritual, será siempre creación; si asociación, tendrá que serlo desde el principio. El error nace de no haberse advertido el principio general estético que hemos notado; a saber, que las expresiones producidas deben descender a impresiones para dar lugar a nuevas expresiones. Cuando producimos nuevas palabras, transformamos, por lo común, las antiguas, variando y ampliando su significación; mas este procedimiento no es asociativo, sino creador, por cuanto que la creación utiliza las impresiones como material, no del hipotético hombre primitivo, sino del hombre que vive en sociedad desde siglos, y que ha acogido y conserva, por decirlo así, tantas cosas en su organismo físico y, entre ellas, tanto lenguaje.

Relación entre gramática y lógica.

En lingüística se ha presentado el problema de la distinción entre el hecho estético y el intelectual, del mismo modo que la de la relación entre gramática y lógica. Tal problema ha tenido dos soluciones parcialmente verdaderas: la de la *indisolubilidad* de lógica y gramática y la de la *disolubilidad*. La solución completa es que, así como la forma lógica es indisoluble de la gramatical (estética), ésta es disoluble de aquélla.

Los géneros gramaticales o partes del discurso.

Si contemplamos una pintura en que figure, por ejemplo, un individuo que camina por un sendero campestre, podemos decir: «Esta pintura representa un movimiento que, si se concibe como voluntario, se llama *acción*. Mas como todo movimiento supone materia, y toda acción, un ente que obre, esta pintura representa también una *materia* o un *ente*. Pero

este movimiento acaece en un determinado lugar, que es un pedazo de un astro determinado (la Tierra) de lo que se llama *tierra firme*, y, con más propiedad, de una parte con árboles y cubierta de hierba, que se llama *campo*, surcada natural o artificialmente por una forma que se dice sendero. Ahora bien; del astro que se llama Tierra no hay más que un ejemplar; la tierra es un *individuo*. Tierra firme, campo, sendero, son géneros o universales, porque hay más tierras firmes, más campos, otros senderos». Tales consideraciones podrían continuar un buen rato. Sustituyendo la pintura que hemos imaginado por una frase que diga: «Pedro camina por un sendero campestre», y haciendo las mismas consideraciones, obtendremos los conceptos de verbo (movimiento o acción), de nombre (materia o agente), de nombre propio, de nombre común, etc.

¿Qué hemos hecho en entrambos casos? Ni más ni menos que someter a una elaboración lógica lo que se presentaba antes elaborado estéticamente; hemos destruído lo estético por lo lógico. Pero como en la estética general el error se inicia cuando se quiere retornar desde lo lógico a lo estético, y cuando se pregunta cuál es la *expresión* del movimiento, de la acción, de la materia, del ente, de lo general, de lo individual, etc., así, en el caso del lenguaje, el error comienza cuando al movimiento o a la acción se llama verbo, al ente o materia, nombre o *sustantivo*, y con todo esto, nombre, verbo, etcétera, se hacen categorías lingüísticas o *partes del discurso*. La teoría de las partes del discurso es, en el fondo, la misma de los géneros artísticos y literarios, ya criticada en estética.

Es falso que el nombre o el verbo se expresen con palabras determinadas, distinguibles realmente de otras. La expresión es un todo indivisible; el nombre y el verbo no existen en ella, sino que son abstracciones que forjamos, destruyendo la única realidad lingüística, que es la *proposición*. La cual ha de considerarse, no al modo acostumbrado de las gramáticas, sino como organismo expresivo de sentido completo, que comprende a la par una exclamación simple y un vasto poema. Esto, que suena a paradoja, es, sin embargo, una verdad sencillísima.

Y como en estética, a causa del error apuntado, se con-

sideran imperfectas las producciones artísticas de algunos pueblos, en que los pretendidos géneros parecen no estar diferenciados y en parte faltar, del mismo modo en lingüística la teoría de las partes del discurso ha engendrado el error análogo de juzgar las lenguas como *formadas* e *informes*, según que aparezcan o no en algunas las consabidas partes del discurso, el verbo, por ejemplo.

La individualidad del hablar y la clasificación de las lenguas.

La lingüística ha descubierto también el principio de la individualidad irreductible del hecho estético al afirmar que la palabra es lo realmente hablado, y que no hay dos palabras verdaderamente idénticas, destruyendo, de esta guisa, los sinónimos y los homónimos, y mostrando la imposibilidad de traducir verdaderamente una palabra en otra, del llamado dialecto a la llamada lengua, de la llamada lengua materna a la llamada lengua extranjera.

Pero a tan justo concepto responde mal la tentativa de clasificar las lenguas. Las lenguas no tienen realidad fuera de las proposiciones y nexos de proposiciones realmente pronunciados o escritos por estos o los otros pueblos en períodos determinados, esto es, fuera de las *obras de arte* (pequeñas o grandes, orales o escritas, pronto olvidadas y luego recordadas, es igual) en que las lenguas existen concretamente. ¿Y qué es el arte de un pueblo sino el conjunto de todos sus productos artísticos? ¿Qué es el carácter de un arte, por ejemplo, del arte griego o de la literatura provenzal, sino la fisonomía compleja de tales productos? ¿Cómo puede responderse a esta pregunta más que narrando en sus particularidades la historia del arte (de la literatura, de la lengua en acto)?

Parecerá que este razonamiento, que vale contra muchas de las comunes clasificaciones de las lenguas, no destruye la reina de las clasificaciones, la histórico-genealógica, gloria de la filología comparada. Así es, en efecto. Y ¿por qué así? Precisamente porque la clasificación histórico-genealógica no es mera clasificación. Quien hace historia no clasifica. Los mismos filólogos se han apresurado a decir que las lenguas disponibles en serie histórica (aquellas cuya serie ha vuelto a trazarse) no son géneros o especies distintos o separados, sino conjunto único de hechos en las varias fases de su desenvolvimiento.

Se ha considerado el lenguaje como acto voluntario y de arbitrio. Otros, por el contrario, se han dado cuenta de la imposibilidad de crear el lenguaje artificial por acto de voluntad. «*Tu, Cœsar, civitatem dare potes homini, verbo non potes!*», se dijo al emperador romano. La naturaleza estética, y por ende teórica y no práctica, de la expresión del lenguaje, nos proporciona el medio de descubrir el error científico, que consiste en el concepto de una *Gramática* (normativa) que establezca las reglas del bien hablar. El buen sentido se ha rebelado siempre contra este error; ejemplo de esta rebelión es el: «¡Tanto peor para la gramática!», atribuído a M. de Voltaire. Además reconocen la imposibilidad de una gramática normativa los mismos que la enseñan, cuando advierten que para escribir bien no hay reglas, que no hay regla sin excepción, y que el estudioso de la gramática debe guiarse principalmente por lecturas y ejemplos que formen el gusto literario. La razón científica de la imposibilidad estriba en el principio que ya hemos demostrado, pues una técnica de lo teórico representa una contradicción de términos. Y ¿qué quiere ser la gramática (normativa) sino una técnica de la expresión lingüística o, lo que es igual, de un acto teórico?

**Imposibilidad de una gramática normativa.**

Bien distinto es el caso cuando se considera la gramática como mera disciplina empírica, como conjunto de esquemas útiles para el aprendizaje de las lenguas, sin pretensión alguna de filosófica verdad. Las abstracciones de las partes del discurso son entonces admisibles y provechosas. Y como organismo puramente didáctico, hay que considerar y tolerar muchos libros que toman el título de «Tratados de lingüística», en los cuales se suele encontrar un poco de todo, desde la descripción del aparato fónico y de las máquinas artificiales que pueden imitarlo (fonógrafos), hasta los resúmenes con los resultados más importantes obtenidos por la filología indoeuropea, semítica, copta, china, etc.; desde las generalidades filosóficas sobre el origen y la naturaleza del lenguaje a los consejos sobre el formato, la caligrafía y la ordenación de las papeletas para los despojos filológicos. Tales nociones, que se dan en estos libros fragmentariamente en torno al lenguaje en su esencia, en cuanto al lenguaje expresión, se resuelven en nociones de estética. Fuera de la estética que da el conocimiento de la naturaleza del lenguaje, y de la *Gra-*

**Trabajos de índole didáctica.**



*mática empírica*, que es un expediente pedagógico, no queda más que la *Historia de las lenguas* en su realidad viviente, la historia de los productos literarios concretos, sustancialmente idéntica a la *Historia de la literatura*.

Los hechos lingüísticos elementales o las raíces.

El mismo error de trocar lo físico por lo estético de que se deriva la rebusca de las *formas elementales* de lo bello, cometen aquéllos que van a caza de los *hechos lingüísticos elementales*, dando este nombre a las divisiones de las series más largas de sonidos físicos en series más breves. Sílabas, vocales, consonantes, las series de sílabas llamadas palabras que, consideradas separamente, carecen de sentido preciso, deben llamarse, no *hechos de lenguaje*, sino simples sonidos o, mejor, sonidos físicamente abstractos y clasificados.

Otro error del mismo género es el de las raíces, a las cuales los filólogos más avisados dan un valor harto relativo. Confundiendo entre sí los actos del hablar y actos expresivos con los hechos físicos, y considerando que en el orden de las ideas lo simple precede a lo complejo, se concluía pensando que los *hechos físicos más pequeños* son los hechos físicos *más sencillos*. De aquí la consabida necesidad de que las lenguas más antiguas, las primitivas, tuviesen carácter monosilábico; que el progreso de la investigación histórica debiese conducir a descubrir raíces monosilábicas. Pero la primera expresión que concibió el primer hombre (pensemos esto para seguir la fantástica hipótesis), pudo tener un reflejo físico, no fónico, sino mímico, exteriorizado en gesto, no en voz. Suponiendo que la expresión se exterioriza en una voz, no vemos la razón de suponer que esta voz fuese monosilábica y no polisilábica. Los filólogos se encastillan voluntariamente en su ignorancia y en su impotencia, cuando no aciertan a convertir el polisilabismo en monosilabismo, y esperan en el porvenir. Su fe no tiene fundamento alguno. De la misma suerte, su acusación es un acto de humildad derivado de una presunción errónea.

Por lo demás, los límites de las sílabas, como los de las palabras, son enteramente arbitrarios y distintos a lo mejor en su uso empírico. El hablar primitivo o el hablar del hombre inculto es una *sucesión*, apartada de toda conciencia de división del discurso en palabras y sílabas, entes imaginarios, forjados en las escuelas. Sobre estos entes no se funda

ninguna ley de verdadera lingüística. Véase, como prueba, la confesión de los lingüistas que hacen del hiato, de la cacofonía, de la diéresis, de la sinéresis, no leyes fonéticas, sino de gusto y conveniencia, esto es, *leyes estéticas*. Y ¿qué leyes de palabras hay que no sean, a la vez, leyes de *estilo?*

El juicio estético y la lengua modelo.

Del prejuicio de una medida racionalista de lo bello o del concepto que hemos apuntado de lo falso absoluto en estética, derívase la investigación de la *lengua modelo* o del modo de reducir el uso lingüístico a la unidad; la cuestión (como la hemos llamado nosotros en Italia) de la *unidad de la lengua*.

El lenguaje es una creación perpetua; lo que se expresa una vez con la palabra no se repite más que como reproducción de lo ya producido; las siempre nuevas impresiones dan lugar a cambios continuos de sonidos y significados, o a expresiones siempre nuevas. Buscar la lengua modelo equivale a buscar la inmovilidad del movimiento. Cada uno habla y debe hablar, según los ecos que las cosas despiertan en su espíritu, según sus impresiones. Con razón el más convencido partidario de cualquiera solución del problema de la unidad de la lengua (de la lengua latinizante, de la siglo XIV, de la florentina) no se atreve a aplicar su teoría cuanto trata de comunicar sus pensamientos o de hacerse entender de los demás. Y es que observa que el tratar de sustituir la palabra latina, florentina del siglo XIV, la que sea, a la de diverso origen, pero que responde a sus impresiones, vendría a falsear la genuina forma de la verdad. De hombre que habla se convertiría en vanidoso oyente de sí mismo; de hombre serio, en pedante; de hombre sincero, en histrión. Escribir con arreglo a una teoría no es escribir; a lo sumo, *es hacer literatura*.

La cuestión de la unidad de la lengua torna siempre a aparecer en el terreno; siendo insoluble, pues se funda en un falso concepto de lo que es la lengua. La cual no es arsenal de armas bellas y acabadas, como no lo es tampoco *el vocabulario*, que por progresivo y colección de abstracciones o cementerio de cadáveres más o menos hábilmente embalsamados.

No queremos con este modo algo brusco de cortar la cuestión de la lengua modelo o de la unidad de la lengua, aparecer irrespetuosos con las numerosas huestes de litera-

tos que la han agitado durante siglos en Italia. Sospechamos, sin embargo, que aquellas ardientes polémicas eran, en el fondo, polémicas de esteticismo, no de ciencia estética; de literatura, no de teoría literaria; de hablar y escribir efectivos, no de ciencia lingüística. Su error consistía en convertir la manifestación de una necesidad práctica en una tesis científica; la exigencia de que los componentes de un pueblo dividido dialectamente se entendieran con más facilidad, mejor que en la investigación filosófica de una lengua única e ideal. Investigación tan absurda como la de una *lengua universal*, de una lengua que tenga la inmovilidad del concepto y de la abstracción. La necesidad social de entenderse con mayor facilidad no se satisface más que con la difusión de la cultura, con el crecimiento de las comunicaciones y de los cambios intelectuales entre los hombres.

Conclusión. Bastan las observaciones precedentes para demostrar que todos los problemas científicos de la lingüística son los mismos problemas de la estética, y que los errores y la verdad en la una son la verdad y los errores en la otra. Si lingüística y estética parecen dos ciencias distintas, esto deriva del hecho de considerar a aquélla como gramática, o como mezcla de filosofía y de gramática, como un arbitrario esquema mnemotécnico o mezcolanza didáctica, no como ciencia racional y filosofía pura del hablar. La gramática o ese algo gramatical, lleva a las inteligencias el prejuicio de que la realidad del lenguaje consiste en palabras aisladas y combinables, no en discursos vivientes, en los organismos expresivos, racionalmente indivisibles.

Los lingüistas o glotólogos filosóficamente dotados que han profundizado mejor en las cuestiones sobre el lenguaje, se encuentran (para usar una imagen, manoseada, pero eficaz) en la situación de los trabajadores de un túnel; en ciertos momentos deben oír las voces de sus compañeros, los filósofos de la estética, que están del otro lado. A un cierto grado de elaboración científica, la lingüística, en cuanto *filosofía*, debe fundirse en la estética. Y se funde, en efecto, sin dejar residuos.

---

SEGUNDA PARTE

# HISTORIA

# I

## LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA ANTIGÜEDAD GRECO-ROMANA

Ha sido muchas veces objeto de controversia si la estética se ha de considerar como ciencia antigua o moderna, si vino al mundo en el siglo XVIII o si se formó en el mundo greco-romano. Cuestión, como es fácil entender, que no es sólo de hechos, sino de criterios; resolverla de un modo o de otro depende del concepto que se tenga de esta ciencia, y que se adopte luego como medida o término de comparación (1). Concepto de esta historia de la estética.

Nuestro concepto es que la estética es la *ciencia de la actividad expresiva* (representativa, fantástica). La estética surge, para nosotros, cuando se determina de manera precisa la naturaleza de la fantasía, de la representación, de la expresión o como quiera llamarse la actitud del espíritu, que es teórica y no intelectual; actitud productura de conocimientos individuales y no universales. Fuera de este concepto, por nuestra cuenta no sabríamos ver más que desviaciones y errores.

Estas desviaciones pueden acaecer en vario sentido, y, siguiendo la distinción y la nomenclatura de que en un caso análogo se valió un gran filósofo italiano (2), estaremos propicios a decir que se producen por defecto o por exceso. Desviación por defecto será la que niegue una especial acti-

(1) *Teoría*, páginas 170, 173. Con la indicación «Teoría» nos referiremos siempre a la primera parte de este volumen. Las citas hechas con el exclusivo nombre del autor, o las abreviadas, se refieren a trabajos históricos y críticos, cuyo título completo puede verse en el apéndice bibliográfico.

(2) Rosmini, *Nuovo saggio sull'origine delle idee*, sec. III y IV, para clasificar las teorías del conocimiento.

vidad estética y fantástica o, lo que es lo mismo, la que niega su autonomía, mutilando así la realidad del espíritu. Desviación por exceso será la que sustituye o sobrepone a aquella actividad otra que no se encuentre en la experiencia de la vida interna, una actividad misteriosa y efectivamente inexistente. Ambas desviaciones, como puede inferirse de la parte teórica de este libro, toman distintas formas. La desviación por defecto puede ser: *a) hedonística pura* en cuanto considera y acepta el arte como simple hecho de placer sensual; *b) hedonística rigorista* en cuanto considerándole del mismo modo le declara inconciliable con la más alta vida del hombre; *c) hedonística moralista* o *pedagógica*, en cuanto transige; pues a pesar de considerar el arte como cosa sensual, declara que puede, lejos de ser nocivo, prestar algún servicio a la moral, siempre que esté sometido a ella y la obedezca (1). Las formas de la segunda desviación (que diremos «mística»), son indeterminables *a priori*, porque pertenecen al sentimiento y a la fantasía en sus infinitas variedades y vaguedades (2).

Direcciones erróneas y tentativas de estética en la antigüedad greco-romana.

El mundo greco-romano presenta todas estas formas fundamentales de desviación: el hedonismo puro, el moralismo o pedagogismo, el misticismo, y con ellas la más solemne y célebre de las negaciones rigoristas que se hayan hecho del arte.

Nos presenta también algunos medios que conducen a la teoría de la expresión o de la pura fantasía; pero nada más que caminos y tentativas. Ahora bien; puestos a intervenir en la controversia de si la estética es ciencia antigua o moderna, nos colocamos al lado de los que afirman su modernidad.

Una rápida ojeada a las teorías de la antigüedad bastará para justificar lo que hemos enunciado. Rápida ojeada, porque entrar en particulares menudos, recogiendo todas las observaciones desparramadas en los escritores antiguos sobre el arte, sería rehacer un trabajo hecho tantas veces y algunas bastante bien. Por lo demás, tales ideas, proposiciones y teorías han pasado al patrimonio común de los conocimientos, juntamente con la cultura clásica.

---

(1) *Teoría*, páginas 124, 125.
(2) *Teoría*, páginas 107, 108.

Aquí, pues, mejor que en otra parte cualquiera de la historia, conviene hablar por referencias y señalar sólo las líneas generales.

Origen del problema estético en Grecia.

El arte, la facultad artística, se convirtió en Grecia en problema filosófico después del movimiento sofístico y como consecuencia de la dialéctica socrática. Por lo común, los historiadores de la literatura suelen indicar los orígenes de la estética helénica en el primer albor de la crítica y de la «reflexión en torno a las obras de la poesía, de la pintura, de la plástica; en los juicios que se formulaban con ocasión de las disputas poéticas en las observaciones que se hacían sobre procedimientos de los artistas, en las aproximaciones de pintura y poesía expresadas en los dichos que se atribuyen a Simónides y Sófocles; finalmente, en la aparición de aquella palabra que sirvió para agrupar entre sí distintas artes, reconociendo su parentesco — mímesis o mimética (μίμησις) — y que oscila entre el significado de «imitación» y el de «representación». Otros hacen remontar la estética griega a las polémicas que los primeros filósofos naturalistas y moralistas condujeron contra las fábulas, las imaginaciones y el hábito de los poetas, y a las interpretaciones de sentido oculto (ὑπόνοια), o, para decirlo con palabra moderna, *alegóricas*, empleadas para defender el buen nombre de Homero y de los demás poetas; en suma, al *viejo divorcio entre filosofía y poesía*, como después debía llamarlo Platón (1). Pero, a decir verdad, ninguna de estas reflexiones, observaciones y discusiones, encerraba una verdadera y propia cuestión filosófica sobre la naturaleza del arte. Ni siquiera el movimiento sofístico era favorable al nacimiento de esta cuestión. La atención recaía entonces sobre los hechos internos o psíquicos concebidos como meros casos de opinión y de sentimiento, de placer y dolor, de ilusión, arbitrio o capricho. Y donde no hay verdadero o falso, bueno o malo, no puede haber cuestión de belló o feo, ni diferencia entre verdadero y bello, entre bello y bueno. Se suscita entonces, a lo más, el problema genérico de lo irracional y de lo racional, pero no el de la naturaleza del arte que presupone establecida y resuelta la diferencia entre irracional y racional,

(1) *Respublica*, l. X. (607).

material y espiritual, mero hecho y valor. Si, pues, el período sofístico fué necesario antecedente de los descubrimientos de Sócrates, el problema estético podía surgir solamente después de Sócrates. Y surgió, en efecto, con Platón, autor de la primera, mejor aún, de la única verdaderamente grandiosa *negación del arte,* de la cual nos queda documento en la historia de las ideas.

**La negación rigorista de Platón.**

¿Es el arte y la *mímesis* un hecho racional o irracional? ¿Pertenece a la región noble del ánimo donde se encuentran la filosofía y la virtud, el espíritu, o bien se agita en las bajas y viles zonas junto con la sensualidad y la pasionalidad bruta? He aquí la pregunta que se hace Platón (1), planteando así por vez primera el problema estético. Gorgias, sofista, podría notar con su sutileza escéptica que la representación trágica es un engaño, el cual — ¡cosa extraña! — da honor a quien engaña y a quien se engaña, de tal suerte que es vergonzoso no saber engañar y no dejarse engañar (2); y aquí se detendría. Era aquello, para él, un hecho como otro cualquiera. Pero Platón, filósofo, tenía que resolver: si era engaño, abajo la tragedia y las demás producciones miméticas; abajo, entre las otras cosas despreciables, en la parte animal del hombre. Pero si no era engaño, ¿qué era entonces? ¿Qué puesto tomaba el arte entre las altas actividades de la filosofía y del buen obrar? Es conocidísima su respuesta. La mimética no realiza las ideas, o sea la verdad de las cosas, sino que reproduce las cosas naturales y artificiales, pálidas sombras de las ideas; es una disminución de la disminución, un trabajo de tercera mano. El pintor de un objeto es imitador de lo que ha hecho el artífice, el cual, a su vez, ha imitado la idea divina. El arte, pues, pertenece, no a la región alta y racional del ánimo (τοῦ λογιστικοῦ ἐν ψυχῇ) sino a la sensual; no es refuerzo, sino corrupción de la mente (λώβη τῆς διανοίας); no puede aprovechar sino al placer sensual que turba y ofusca. Por esto, la mimética, las poesías y los poetas deben ser excluídos de la perfecta República. Platón es la expresión cabal de los que no aciertan a percatarse de otra forma de conocimiento fuera de la intelectiva. Que la

(1) *Respublica*, l. X, Pasim.

(2) Plutarco, *De audiendis poëtis*, cap. I.

imitación se detenga en las cosas naturales, en la imagen (τὸ φάντασμα), sin llegar al concepto, a la verdad lógica (ἀλήθεια) que suelen ignorar los pintores y los poetas, había sido por él exactamente observado. Pero su error consistía en creer que del lado acá de la verdad intelectiva no hay otra forma de verdad; que aparte o antes de la inteligencia, descubridora de las ideas, no hay más que pasión y sensualidad. El fino sentido estético de Platón no hacía eco a aquel razonamiento degradador del arte; él mismo declaraba que se llenaría de satisfacción si alguien le mostrara el modo de justificar el arte, colocándolo entre las formas altas del espíritu. Como nadie le ayudó en ello, y puesto que el arte, con su apariencia de falsedad, repugnaba a la conciencia ética de él y la razón le impelía (ὁ λόγος ᾕρει) a desterrarlo y relegarlo con sus iguales, obedecía resueltamente a la conciencia y a la razón (1).

**El hedonismo y el moralismo estéticos.**

En cambio, otros no sintieron semejantes escrúpulos, y aun cuando aquí y allá, en las escuelas posteriores, entre los hedonistas de dirección diferente, entre los retóricos y gente mundana, el arte fué siempre considerado como cosa de mero placer, no se sintió, por esto mismo, ningún deber de combatirlo ni de deshacerse de él. Ahora, que se había llegado a tan opuesto extremo para lograr el consentimiento de la opinión general, que si es devota del arte no lo es menos de la razón y de la moralidad. Por eso, racionalistas y moralistas, constreñidos a reconocer la fuerza de una condenación en el género de la platónica, buscaron una reparación o un término medio. Destierro de lo sensual del arte: bien está. Pero ¿es posible, sin embargo, deshacernos, sin más ni más, de lo sensual y de lo agradable? ¿La frágil naturaleza humana puede nutrirse únicamente de los fuertes manjares de la filosofía y de la moralidad? ¿Puede obtenerse que la verdad y el bien sean guardados por los niños y el pueblo sin concederles al propio tiempo ninguna distracción? ¿El hombre, no tiene siempre algo de muchacho y de pueblo para tratarle con las mismas previsiones? ¿No hay peligro de que se rompa el arco demasiado tenso? Estas consideraciones preparaban el terreno a la justificación del arte, mostrando

(1) *Respublica*, l. X.

que si éste no era racional en sí mismo, podía servir, desde luego, para un fin racional. De aquí la investigación del *fin extrínseco del arte* que sustituye a la de la esencia o del *fin intrínseco*. Rebajado el arte a simple ilusión de agradable, a una embriaguez de los sentidos, convenía someter la acción práctica ahí donde tal ilusión y embriaguez se producen, al igual de cualquiera otra acción, al fin moral. El arte, desprovisto de su dignidad propia, estaba obligado a aceptar otra de reflejo y acatamiento. Sobre la base hedonística se construyó, por ende, la teoría moralista y pedagógica. El artista, comparable según el hedonista puro a una hetaira, se trocó para el moralista en un pedagogo. Hetaira y pedagogo: he aquí las figuras que simbolizaban las dos concepciones del arte divulgadas en la antigüedad, arraigando la segunda en el tronco de la primera.

Antes que Platón, con su resuelta negación, indujese a las mentes a esta puerta de escape, la crítica literaria de Aristófanes estaba repleta de la idea pedagógica: «lo que a los muchachos son los maestros, son a los jóvenes los poetas» (τοῖς ἡβῶσιν δὲ ποιηταί) dice en un célebre verso (1). Pero también pueden hallarse huellas de la misma en el propio Platón (en los diálogos en que parece desistir de las con exceso rígidas conclusiones de la *República*), y en Aristóteles, bien en la *Política*, donde determina los usos educativos de la música; bien en la *Poética*, donde habla oscuramente de una catarsis trágica, aunque, por esta última, no parezca excluir del todo que Aristóteles tuviese algo así como una vislumbre de la idea moderna de la *virtud libertadora del arte* (2). Más tarde, la teoría pedagógica fué una concepción aceptada por los estoicos. Ampliamente la desarrolla y defiende Estrabón en la introducción a su obra geográfica, combatiendo a Eratóstenes, que había hecho consistir la poesía en un simple deleite que no reportaba enseñanza alguna. Estrabón sostenía, por el contrario, la opinión de los antiguos de que la poesía era «una filosofía primitiva (φιλοσοφίαν τινὰ ...πρώτην) educadora de los jóvenes para la vida, formadora, mediante el placer, de las costumbres, afec-

(1) *Ranæ*, v. 1.055.
(2) Platón, *Leges*, l. II; Aristóteles, *Poética*, cap. XIV *Política*; l. VIII.

tos y acciones». Por eso — decía — la poesía ha formado siempre parte de la educación; por eso no se puede ser buen poeta si no se es hombre bueno (ἄνδρα ἀγαθόν). De las fábulas se sirvieron antes los legisladores y fundadores de ciudades para aconsejar y atemorizar; después, este oficio, necesario a las mujeres, a los niños y a los mismos adultos, pasó a los poetas. Con la ficción y con la mentira se acaricia y se domina a las multitudes (1). «Muchas mentiras dicen los poetas» (πολλὰ ψεύδονται ἀοιδοί) es un hemistiquio recordado por Plutarco, quien en su opúsculo declara menudamente la manera cómo han de leer los jóvenes a los poetas (2). También para él la poesía sirve de preparación a la filosofía, filosofía que no parece tal y que deleita por eso, como deleitan en los convites los pescados y las carnes aderezados de tal guisa que no lo parecen; filosofía dulcificada por la fábula, semejante a la vid plantada junto a la mandrágora, que produce un vino que infunde sueño reparador. No es posible pasar desde las densas tinieblas a la luz del sol sin que antes se habitúe la vista en una luz velada y discreta. Los filósofos, para exhortar e instruir, toman los ejemplos de las cosas verdaderas, y los poetas hacen lo mismo con la ficción y con la fábula (3).

En la literatura romana Lucrecio hizo notar, a propósito de su poema, el conocido parangón de los muchachos, a quienes los médicos para suministrar el amargo ajenjo, *prius oras pocula circum Contingunt mellis dulci flavoque liquore* (4). Horacio, en algunos versos de la Epístola a los Pisones, que han llegado ser proverbiales (en los que parece acudió a las fuentes del griego Neotolemo de Pario), ofrece las dos concepciones del arte meretriz y del arte pedagogo con su: *Aut prodesse volunt aut delectare poëtae... Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci* (5). En virtud de esta concepción se confundía el oficio del poeta con el del orador, hombre práctico con miras prácticas, por lo que llegó a discutirse si había de considerarse a Virgilio como orador

(1) Estrabón, *Geographica*, I, cap. II, §§. 3-9.
(2) Textos recogidos en E. Müller, *Gesch. d. Th. d. k.* I, páginas 57-85.
(3) Plutarco, *De aud. poëtis*, cap. I-IV, pág. 14.
(4) *De rerum naturae*, I, vers. 935-47.
(5) *Ad Pisones*, vers. 333-4.

o como poeta *(Virgilius poëta an orator?)*. Lo mismo al poeta que al orador se le señalaron los tres fines de *delectare*, *movere*, *docere*. Distinción que es, acaso, demasiado empírica, ya que el *delectare* es aquí un medio; el *docere*, una simple parte del *movere;* mover al bien, y entre los distintos bienes, el de la instrucción. Análogamente, del orador y del poeta se dijo — recordando el origen prostituído de su misión y con significativa ingenuidad de metáfora — que habían de emplear el lenocinio de la forma.

La estética mística en la antigüedad.

La doctrina mística que considera al arte como un modo especial de beatificarse, de entrar en relaciones con lo Absoluto, con el Sumo Bien, con la raíz última de las cosas, aparece ya en la antigüedad tardía casi al nacer de la Edad Media. Plotino, fundador de la escuela neoplatónica, fué su representante.

Extrañamente a esa dirección estética suele hacerse, por el contrario, fundador y jefe a Platón; solamente así puede llevarse los honores de *padre de la Estética*. ¿Cómo puede ser esto cuando Platón expuso, con limpidez y energía, las razones por las cuales no podía colocar al arte entre las altas formas del espíritu y reconocerle luego eminente lugar, semejante, si no superior, al de la misma filosofía? Evidentemente, las entusiastas efusiones sobre lo bello que se leen en el *Gorgias*, en el *Filebo*, en el *Fedro*, en el *Simposio* y en otros diálogos platónicos, han ocasionado este equívoco, que hay que disipar estableciendo con toda claridad que lo *Bello* de que habla Platón no tiene nada que ver con el arte, o sea con lo *bello artístico*.

Las indagaciones sobre lo Bello.

La investigación del significado y del contenido científico de la palabra «bello» no podía menos de atraer la curiosidad de los sutiles indagadores y elegantes discutidores helénicos. En efecto, encontramos a Sócrates ocupado en una de las conversaciones que nos ha transmitido Jenofonte y lo vemos por un momento detenerse en la conclusión de que lo bello es lo conveniente y lo que responde a su intención, o en la otra de que es lo que se ama (1). También Platón indagó esta clase de problemas y propuso varias soluciones o datos de solución. Unas veces habla de una clase de belleza

(1) *Memorab...*, III, c. 8; IV, c. 6.

que consiste, no sólo en los cuerpos, sino en las leyes, en las acciones, en las ciencias; otras veces parece acercarla y casi unificarla con lo verdadero, con lo bueno y con lo divino; ora torna a la concepción socrática y confunde la belleza con la utilidad; ora distingue una belleza *en sí* (καλά καθ' αάτά) y otra relativa (πρός τι καλά), o hace consistir la verdadera belleza en el placer puro (ἡδονὴ καθαρά), libre de toda sombra de dolor, y lo coloca en la medida y en las proporciones (μετριότης καὶ ξυμμετρία) o considera los colores y los sonidos como belleza *en sí* (1). Saliendo de la *actividad mimética* o *artística*, era imposible hallar para la belleza un dominio independiente. De aquí el error entre tantos conceptos diversos, en los que apenas parece dominar el pensamiento de una identificación de lo Bello con lo Bueno. Nada expresa mejor tal incertidumbre que el diálogo (si no de Platón, platónico) el *Hippias mayor*. En este diálogo no se quiere buscar cuáles sean las cosas bellas, sino *qué es lo bello;* lo que hace bella no sólo a una virgen bella, sino también a una bella asna, a una bella lira, a una bella olla con dos graciosas asitas de barro. Hipías y el mismo Sócrates proponen distintas soluciones; el segundo no se conforma con ninguna. «Lo que hace bellas a las cosas es el oro añadido por ornamento.» No; el oro embellece cuando es conveniente (πρέπων); a una olla le va mejor un cazo de madera que de oro. «Es bello lo que a nadie puede parecer feo.» Aquí no se trata de parecer. Se trata de definir lo que es la belleza, parézcalo o no lo parezca. «Es lo conveniente lo que hace aparecer bellas a las cosas.» Pero, en este caso, una cosa es lo conveniente — que le hace aparecer, no ser — y otra lo bello. «Lo bello es lo que conduce al objeto, o sea lo útil (χρήσιμον).» Pero si esto fuese así, el mal sería bello, porque lo útil también conduce al mal. «Lo bello es lo agradable, lo que conduce al bien (ὠφέλιμον).» En este otro caso, lo bueno no sería bello, ni lo bello bueno; la causa no es efecto ni el efecto causa. «Lo bello es lo que deleita la vista y el oído.» Lo que no convence, por tres consideraciones: primera, porque son también bellos los estudios bellos y las leyes, que nada tienen que ver ni con la vista ni con el oído; segunda, porque

(1) Textos recogidos en Müller, obr. cit., cap. II, páginas 84-107.

no se alcanza la razón de limitar lo bello a aquellos sentidos, excluyendo el placer del comer, del oler y el vivísimo de los actos venéreos; tercera, porque si el fundamento de lo bello fuese la visibilidad, había que excluir el oído, y si el oído, la vista. Por ende, lo que constituye lo bello no puede tener ninguna de esas dos cualidades. La pregunta repetida insistentemente en el curso del diálogo ¿qué es lo bello? (τί ἐστι τὸ καλὸν) queda sin contestación (1).

Los escritores posteriores también hicieron indagaciones sobre lo bello, y conocemos los títulos de ciertos tratados acerca del asunto, hoy perdidos. Vario e incierto se muestra Aristóteles sobre el particular, el cual, en las distintas referencias que hace, ora confunde lo bello con lo bueno, definiéndolo como lo que es a la vez bueno y agradable (2), ora nota que lo bueno consiste en las acciones (ἐν πράξει) y lo bello en las cosas inmóviles (ἐν τοῖς ἀκινήτοις), sacando de este argumento para recomendar el estudio de las matemáticas para determinar sus caracteres, el orden, la simetría, los límites (3), ora incluye la belleza en la grandeza y en el orden (ἐν μεγέθει καὶ τάξει) (4), ora la considera, a lo que parece, como completamente *indefinible* (5).

La antigüedad estableció también cánones de cosas bellas, como el llamado de Policleto sobre las proporciones del cuerpo humano. Cicerón decía de la belleza de los cuerpos: «*quoedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate*» (6).

Afirmaciones todas que, sin pasar de simples observaciones empíricas o aclaraciones y sustituciones verbales, tropiezan con dificultades insuperables.

Distinción de la teoría del Arte y de la teoría de lo Bello.-Fusión de ambas en Plotino.

De todos modos, en ninguna de esas, se identifica, tomado en su complejo, el concepto de lo bello con el del arte, sino que éste y aquél, la mímesis y su contenido, aparecen como cosas completamente distintas. Aristóteles observa en su *Poética* (7) que de las cosas que nos repugnan en la realidad, como algu-

(1) *Hippias mayor*, passim.
(2) *Rhet.*, I, cap. IX.
(3) *Metaphys...*, XII, cap. III.
(4) *Poet*, c. 7.
(5) Diog. Laert. V, cap. I, § 20.
(6) *Tuscul. quest.*, 1, IV, § 13.
(7) *Poet.* cap. IV, 3.

nas muy despreciables formas de animales o los cadáveres, gozamos al ver las imágenes más fieles (τὰς εἰκόνας τὰς μάλιστα ἠκριβωμένας χαίρομεν θεωροῦντες). Plutarco se extiende en demostrar que las obras de arte nos placen, no como bellas, sino como semejantes (οὐχ ὡς καλὸν ἀλλ' ὡς ὅμοιον); afirma que si se embellecieran las cosas feas, traicionaríase la conveniencia y la verosimilitud (τὸ πρέπον καὶ τὸ εἰκός); proclama el principio de que una cosa es lo bello y otra el imitarlo bellamente (οὐ γαρ ἔστι ταὐτὸ, τὸ καλὸν καί καλῶς τι μιμεῖσθαι). Gustan los cuadros que representan cosas horribles como *Medea matando a los hijos*, de Timomaco; *Orestes matricida*, de Teón; *La locura simulada de Ulises*, de Parrasio. Si en su realidad directa desagradan el gruñido de un cerdo, el chirrido de una máquina, el aullido del viento y el estrépito del mar, estas cosas se aplaudían en Parmenón, que imitaba a las mil maravillas al cerdo, y en Teodoro, que imitaba con igual perfección el chirrido de las máquinas (1). Aunque los antiguos se hubieran propuesto relacionar lo bello con el arte, hubieran tenido una aproximación parcial y secundaria de ambos conceptos, mediante la categoría de lo bello relativo, distinto de lo absoluto. Cuando en los escritos de los críticos literarios se aplica el καλόν o el *pulchrum* a las producciones artísticas, no parece que se vaya más allá de un uso de lenguaje, como se desprende del ejemplo de Plutarco sobre imitar *bellamente*, o de la terminología de los retóricos que llaman *belleza* de la elocución (τὸ τῆς φράσεως κάλλος) a la elegancia y adorno del discurso. Solamente con Plotino (lo que importa poner de relieve) se reunen en uno solo los dos territorios; lo *bello* y *el arte se funden en un concepto único*, no ya por medio de la beneficiosa resolución del equívoco concepto platónico de lo bello en el equívoco del arte, sino por la reabsorción de lo diverso en lo confuso, del *arte imitativo* en lo llamado *bello*. Y de este modo obtiene una concepción enteramente nueva; bello y arte se resuelven ahora en una pasión y elevación místicas del espíritu.

**Fusión de los dos en Plotino.**

La *belleza*, observa Plotino, está sobre todo en las cosas visibles, pero se encuentra también en las oíbles como las composiciones de palabras y la músíca; no falta tampooo en

---

(1) *De aud. poëtis*, c. 3.



las suprasensibles, como en las obras y oficios, acciones, hábitos, ciencias y virtudes. ¿Qué es lo que convierte en bellas las cosas sensibles y las suprasensibles? Desde luego no es, replica Plotino, la simetría de las partes entre sí y con relación al todo (συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καί πρὸς τὸ ὅλον) y el color (εὔχροια) según una de las definiciones más corrientes que referimos más arrriba con las palabras de Cicerón, ya que hay proporciones de partes feas, cosas bellas sencillas y sin relación alguna de proporción; belleza es, pues, cosa distinta de la simetría (1). Bello es lo que acogemos como algo de nuestra propia naturaleza; feo, lo que nos repugna como contrario. La afinidad de las cosas bellas con nuestra alma, que las percibe, tiene su origen en la idea, la cual produce la una y la otra. Es bello lo que está *formado:* feo lo *informe*, aquello que siendo capaz de forma, no la recibe o no se deja dominar enteramente por ella. Un bello cuerpo lo es por su comunión (κοινωνία) con lo Divino. La belleza es el reflejo de lo Divino, de la Idea. La materia es bella, pero no en sí misma, sino en cuanto está iluminada por la idea. La luz y el fuego, como más próximos a ésta, como los más espirituales de entre los cuerpos, esparcen lo bello sobre las cosas visibles. Para percibirlo, el alma tiene que purificarse y hacer eficaz la fuerza de la idea que en ella radica. Moderación, fortaleza, prudencia y todas las demás virtudes, ¿qué son sino *purificación*, según el dicho del oráculo? Así se abre en el alma otro ojo además del de la belleza sensible, que permite contemplar la belleza divina, que coincide con el Bien, condición suma de beatitud (2). En esta contemplación entra el arte, porque la belleza, en las cosas hechas por el hombre, proviene de la mente. Compárense dos bloques juntos, el uno natural, y el otro convertido en estatua de dios o de hombre, por ejemplo, de una Gracia, de una Musa o de un ser humano de tal figura, que el arte reúna muchas bellezas particulares. La belleza de un bloque configurado de esta laya, no consiste en ser piedra, sino en la forma que ha sabido darle el arte (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη), y cuando la forma se ha impreso en él plena-

(1) *Ennead*, I. I, VI, cap. I.
(2) *Ennead*, I. c., capítulos II y IX.

mente, la cosa artificial es más bella que la natural. De aquí que erró Platón al despreciar el arte como imitador de la naturaleza; allí donde la verdad es, en primer lugar, que la naturaleza misma imita la idea, y luego que las artes no se constriñen simplemente a imitar lo que ven los ojos, sino que retornan a aquellas razones e ideas de las que deriva la naturaleza misma (ὡς οὐχ ἁπλῶς τὸ ὁρώμενον μιμοῦναι, ἀλλ' ἀνατρέχουσιν ἐπὶ τοὺς λόγους ἐξ ὧν ἡ φύσις). Por eso el arte no se atiene a la naturaleza, sino que añade la belleza donde en la naturaleza falta; Fidias no representó a Júpiter porque lo hubiese visto, sino como aparecería si quisiera mostrarse a los ojos mortales (1). La belleza de las cosas naturales es el arquetipo que existe en el alma, fuente sola de toda belleza natural (2).

La dirección científica. Aristóteles.

La primera afirmación verdadera y propia de la Estética mística es la de Plotino y del neoplatonismo, llamada a gozar de singular favor en los modernos tiempos, principalmente en la primera mitad del siglo XIX. Pero las tentativas de la estética veraz, como ciencia de la *representación* (prescindiendo de algunas luminosas observaciones incidentales que se encuentran en Platón, por ejemplo, que el poeta debe tejer fábulas, no razonamientos (μύθους, ἀλλ' οὐ λόγους) (3), se remontan precisamente a Aristóteles, siendo independientes de las escasas y débiles especulaciones de él en torno a lo bello. Aristóteles no se conformó tampoco con la condena platónica; sintió (como el mismo Platón había presentido) que aquella conclusión no podía ser enteramente cierta y que se había echado de menos alguno de los datos del problema. Y al intentar, a su vez, la solución, se encontraba en condiciones más favorables que su predecesor, habiendo ya salvado el obstáculo que surgía de la doctrina platónica de las ideas, hipóstasis de conceptos o de abstracciones. Las ideas eran para él simples conceptos, y la realidad se le presentaba de modo mucho más vivo, no como disminución de las ideas, sino como síntesis de materia y forma. En su general doctrina filosófica era, pues, bastante más fácil reconocer la

---

(1) *Ennead,* V, l. VIII, c. I.
(2) Idem, l. c. capítulos II y III.
(3) *Phœd.,* cap. IV.

racionalidad de la mímesis y asignarla lugar conveniente. Para Aristóteles resulta generalmente claro que la mímesis, propia del hombre por su misma naturaleza, es contemplación o actividad teórica; algunas veces se olvida de esto (como cuando confunde la imitación con el uso que de ella hacen los muchachos que, siguiendo el ejemplo, aprenden las primeras nociones) (1); y en cuanto a su sistema al admitir ciencias prácticas y actividades poéticas (que se distinguen de las prácticas en que dejan tras de sí un objeto material), túrbale la firme y constante consideración de la mímesis artística y de la poesía en cuanto actividad teórica. Pero si es actividad teórica, ¿por qué carácter se distingue la poesía del conocimiento científico y del conocimiento histórico? He aquí el modo, verdaderamente admirable, en que plantea Aristóteles, al principio de la *Poética*, el problema sobre la naturaleza del arte, que era y que es el único modo de plantearlo. También nosotros, los modernos, nos preguntamos en qué se distingue el arte de la historia y de la ciencia, y en qué consiste esa forma artística que tiene la idealidad de la ciencia y la concreción y la individualidad de la historia. La poesía — responde Aristóteles — difiere de la historia en que mientras ésta se contrae a las cosas sucedidas (τὰ γενόμενα), la poesía se contrae a las posibles (οἷα ἂν γένοιτο). Se distingue de la ciencia porque, aun mirando a lo universal, y no, como la historia, a lo particular (τὰ καθ' ἕκαστον), lo mira, no del mismo modo que la ciencia, sino en una cierta medida que el filósofo indica con un MÁS BIEN (μᾶλλον τὰ καθόλου). El punto está, pues, en establecer con rigor qué es lo *posible*, lo *más bien*, lo *particular de la historia*. Pero apenas Aristóteles trata de determinar el significado de estas palabras, cae en contradicciones y falacias, y aquel universal de la poesía, que es *lo posible*, parece identificarse con lo universal científico o con la verdad histórica, con la verosimilitud o con la necesidad (τὰ κατὰ τὸ εἰκὸς ἢ τὸ ἀναγκαῖον). Lo particular de la historia no puede aclararse sino con ejemplos: «lo que Alcibiades hizo y lo que acaeció» (2). Aristóteles, en una palabra, metido también por senda para descubrir lo fantás-

(1) *Poet.*, cap. IV, § 2.
(2) Idem, cap. IX, §§ 1-4.

tico puro, propio de la poesía, queda a la mitad del camino, desorientado y perplejo. Y entonces acaso hace consistir la verdad de la imitación en un aprender y silogiza que se hace ante la imitación, y por el cual se reconoce que «ésto es aquello», que «la copia corresponde al original» (1); quizá (y es peor), desperdiciando los granitos de verdad que descubre, y olvidando que la poesía tiene por contenido lo posible, admite no solamente que pueda reflejar lo imposible (τὸ ἀδύνατον), sino lo absurdo (τὸ ἄτοπον), cuando ambos sean creíbles y no dañen el fin del arte, sino que, derechamente, debe preferirse lo verosímil imposible a lo posible increíble (2). El arte, si se ocupa de lo imposible y de lo absurdo, no será nada racional, y, según la teoría platónica, será imitación de la apariencia, en la que se detiene la sensualidad vana, esto es, cosa de placer. Consecuencia a la que no llega Aristóteles, porque en este respecto no llega a ninguna conclusión clara y decidida, sino que fluctúa entre las que se atreve a deducir y no quiere excluir luego. Lo que significa que no llegó a ninguna conclusión determinada y que, examinando, después que Platón, el problema con admirable agudeza, no logró deshacer la definición platónica, sustituyéndola con una suya sólidamente constituída.

El concepto de la imitación y de la fantasía después de Aristóteles-Filostrato.

El campo de indagación a que se había vuelto Aristóteles, fué harto olvidado en la antigüedad; parece que la misma *Poética* aristotélica no tuvo gran difusión y eficacia. La psicología antigua conocía la imaginación o fantasía como facultad media entre el sentido y la inteligencia, pero siempre como conservadora y reproductora de impresiones sensuales y mediadora de los conceptos al sentido, y no ya propiamente como actividad productora autónoma. Con raro y poco fruto fué puesta aquella actividad en relación con el problema del arte. Muchos historiadores de la Estética conceden singular importancia a algunos pasajes de *La vida de Apolonio Tianeo* del más viejo Filostrato, en los que se cree percibir una corrección de la mímesis, y la primera afirmación, en el mundo científico, del concepto de *creación fantástica*. Fidias y Praxiteles (se dice en esos trozos) no nece-

(1) *Poet.*, cap. IV, §§ 4 y 5.
(2) Idem, caps. XXIV y XXV.

sitaron subir al cielo y contemplar los dioses para poderlos retratar en sus obras, como hubiera sido preciso según la teoría de la imitación. Fué la fantasía, sin necesidad alguna de modelos, la que los puso en condiciones de hacer lo que hicieron; la fantasía operadora, más sabia que la simple imitación (φαντασία... σοφωτέρα μιμήσεως δημιουργός); la fantasía que da forma, no sólo como la otra, a lo que se ha visto, sino también a lo que no se ha visto nunca, imaginándolo a ejemplo de las cosas existentes y creando de tal suerte los Júpiter y Minervas (1). Ahora bien; la fantasía de que se habla en este lugar de Filostrato no es cosa distinta de la mímesis aristotélica, la cual, como se ha notado, concernía, no sólo a las cosas reales, sino también y principalmente a las posibles. ¿No había observado Sócrates (en el diálogo con el pintor Parrasio, conservado por Jenofonte) que los pintores trabajan recogiendo de distintos cuerpos lo que precisan para formar sus figuras? (ἐκ πολλῶν συνάγοντες τὰ ἐξ ἑκάστου κάλλιστα) (2). Y la anécdota de Zeusis, que para pintar su Elena tomó lo que le plugo de cinco muchachas de Crotona, y otras anécdotas de análoga intención, ¿acaso no estaban muy divulgadas en la antigüedad? ¿No había expuesto elocuentemente Cicerón, algunos siglos antes de Filostrato, cómo Fidias, esculpiendo a Júpiter, no copió cosa alguna de la realidad, sino que tuvo la mira fija en una «*species pulcritudinis eximia quaedam*», que tenía en el espíritu, dirigiéndole el arte y la mano? (3). No puede decirse tampoco que Filostrato abriese el camino a Plotino, para quien la fantasía superior o intelectiva (νοητή), o el ojo de lo bello suprasensible, cuando no es nueva designación de la vaga mímesis, es intuido místico.

La indeterminación del concepto de la mímesis alcanza el ápice en aquellos escritores que le dieron el significado genérico de todo trabajo que tenga por objeto la naturaleza, empleando la frase aristotélica para afirmar que «*omnis ars naturae imitatio est*» (4), o diciendo, como el pintor Eupompo en menosprecio de los imitadores serviles, que «*natura est*

(1) *Apoll., vita*, VI, c. 10.
(2) *Memorab.*, III, cap. 10.
(3) *Orator ad Brutum*, c. 3.
(4) P. e. Séneca, *Epist.*, 65.

*imitanda, non artifex*» (1). Y cuando se quiso salir de semejante indeterminación, no se supo sino concebir la actividad de la imitación como productora práctica de duplicados de objetos naturales, prejuicio nacido del seno de las artes pictóricas y plásticas, contra el cual querían acaso contender Filostrato y los demás propugnadores de la fantasía.

**Las especulaciones sobre el lenguaje.**

Estrecha conexión con la investigación de la naturaleza del arte tenían las especulaciones sobre el lenguaje, comenzadas con los sofistas, que convirtieron en objeto de maravilla el que se pudiese, por medio de sonidos, significar colores y cosas no oíbles (2); de aquí el *hablar* se ofreció a ellos como *problema*. Se discutió entonces si el lenguaje lo fuese por *naturaleza* (φύσει) o por *convención* (νόμῳ) mental. Por «naturaleza» se entendía tal vez la necesidad mental, y por «convención», lo que ahora llamaríamos mero hecho natural, mecanismo psicológico o sensualismo; en este sentido, el lenguaje hubiera sido mejor llamado φύσει que νόμῳ. Pero la distinción se refería una vez más a la pregunta de si el lenguaje responde a la verdad objetiva o lógica y a las relaciones reales de las cosas (ὀρθότης τῶν ὀνομάτων), y en este último caso se acercarían más a la verdad los que lo reputasen convencional o arbitrario con respecto a la verdad lógica νόμῳ o θέσει y no φύσει. Se trataba, pues, de dos cuestiones distintas que se agitaban confusa y equívocamente, y que tienen su monumento en el oscuro *Cratilo* platónico, que parece vacilar entre soluciones diferentes. No se resolvía nada afirmando, como después se encuentra afirmado, que la palabra sea señal (σημεῖον) del pensamiento, ya que había de explicarse a continuación en qué sentido había de tomarse el signo, si como φύσει o como νόμῳ. Aristóteles, que consideraba las palabras como imitaciones (μιμήματα) del mismo modo que la poesía (3), hizo una observación capital; además de las proposiciones *enunciativas* que dicen lo verdadero y lo falso (lógico), hay otras que no dicen ni lo verdadero ni lo falso (lógico), por ejemplo, las expresiones de las aspiraciones y deseos (εὐχή), que pertenecen, por ende, no a

(1) Plinio. *Hist. nat.*, XXXIV, c. 19.
(2) Gorgia. *Xenofonte. Zen. et Georg.* (en Arist. et Didot) c. 5-6.
(3) *Reth.*, l. III, cap. 1.

la exposición lógica, sino a la poética y retórica (1). En otro lugar, tuvo asimismo que afirmar contra Brisón (que decía que una cosa torpe permanece como tal con cualquier palabra con que se la designe) que las cosas torpes pueden expresarse ora con las palabras que las hagan ver en toda su crudeza, ora con otras que las envuelvan en un velo (2). Todo esto hubiera conducido a separar la facultad lingüística de la propiamente lógica y a considerarla en unión con la facultad poética y artística, pero también aquí el conato se quedó a medias. La lógica aristotélica asumió carácter verbal y formalista, que, acentuado cada día más, sirvió de obstáculo a la distinción de las dos formas teóricas. Todavía, Epicuro afirmaba que la diversidad entre los nombres que designan una misma cosa en los distintos pueblos deriva, no de convención y arbitrio, sino de ser distintas las impresiones producidas por las cosas en esos pueblos (3). Y los estoicos, aunque relacionaban el lenguaje con la mente (διάνοια) y no con la fantasía, tuvieron, a lo que parece, indicio de la naturaleza no lógica del lenguaje e interpusieron entre el pensamiento y el sonido algo que indicado con las palabras λεκτόν de los *griegos* y *effatum* o *dicibile* de los latinos. Pero no se está seguro de lo que querían expresar con ellas, y si con aquel vago concepto mirasen a distinguir la representación lingüística del concepto abstracto (lo que les acercaría a las doctrinas modernas) o no más bien, genéricamente, el significado del sonido (4).

Ningún otro germen de verdad se puede recoger de los escritores antiguos. Una *Gramática filosófica*, como una *Poética filosófica*, no obstante las dispersas teorías, fué, en la antigüedad, inconseguible.

---

(1) *De interpret.*, c. 4.
(2) *Reth.*, l. III, c. 2.
(3) Diog. Laerz., l. X, § 75.
(4) Steinthal, *Gesch. d. Sprachw*, 1, págs. 288-290, 293, 296-297.

## II

## LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LA EDAD MEDIA Y EN EL RENACIMIENTO

Casi todas las direcciones de la estética se continuaron por tradición o reaparecieron por generación espontánea durante los siglos de la Edad Media. Continuó el misticismo neoplatónico confiado a las conocidas compilaciones del siglo v del pseudo Dionisio Areopagita *(De cœlesti hierarchia, De ecclesiastica hierarchia, De divinis nominibus*, etc.), en las traducciones que de estas obras hizo Juan Scoto Eriugena, y en las divulgaciones de los judíos españoles (Avicebrón). El Dios cristiano tomó el puesto del sumo Bien o de la Idea; Dios, sabiduría, bondad, belleza suprema, fuente de las cosas bellas naturales, escalonadas para la contemplación del Creador. Ahora bien; tales especulaciones se fueron enajenando y alejando más y más de la consideración del arte, a las cuales las había juntado Plotino. Acerca de la belleza se repitieron las expeditivas definiciones de Cicerón y de otros escritores antiguos. Aurelio Agustín define la belleza en general como unidad *(omnis pulcritudinis forma unitas est)*, y la del cuerpo como *congruentia partium cum quadam coloris suavitate*, y en un libro suyo que se ha perdido, *De pulcro et apto*, reaparecía, como del título se desprende, la vieja distinción entre una clase de bello en sí y otra de bello relativo, *quoniam apte accommodaretur alicui;* además recuerda que se llama bella a una imagen *si perfecte implet illud cuius imago est, et coæquatur ei* (1). Con poca diferen-

**Edad Media: misticismo; ideas sobre lo Bello.**

(1) *Confess.*, IV, cap. 13; *De Trinitate*, VI, cap. 10; *Epist.* III, cap. 18; *De Civitate Dei*, XXII, cap. 19 (en *Opera*, ed. de Maurini. París, 1679-1690, vol. I, II, VII, VIII).

cia Tomás de Aquino ponía tres requisitos de belleza: integridad o perfección, debida proporción y claridad. Distinguía, tras las huellas de Aristóteles, lo bello de lo bueno, considerando el primero como lo que place en la sola contemplación. *(Pulcrum... id cuius ipsa apprehensio placet.)* Se refería a la belleza de las cosas torpes bien imitadas y aplicaba la doctrina de la imitación a la belleza de la segunda persona de la Trinidad. *(In quantum est imago expressa Patris)* (1). Si se quisieran encontrar vestigios de la concepción hedonística del arte, se podrían hallar, con un poco de buena voluntad, en algunos dichos de trovadores y juglares. También el rigorismo estético, la negación total del arte por la religión o por la ciencia divina y humana, aparece en los comienzos de la Edad Media con Tertuliano y algunos Padres de la Iglesia; luego, al salir de ese período, en algún tosco espíritu de escolástico; por ejemplo: Cecco d'Ascoli, el cual declaraba contra Dante: «*Lasso le zanze e torno su nel vero. Le favole me fo sempre inimiche*»; y más tarde, en el retrógrado Savonarola. Pero sobre todas prevaleció la narcótica teoría del arte moralista o pedagógico, que había contribuído ya a adormecer la duda y la investigación estética de la antigüedad, y que bien se rehacía en épocas de relativa decadencia artística. Tanto más cuanto que estaba de acuerdo con las ideas morales y religiosas de la Edad Media, y ofrecía una justificación, no solamente del arte nuevo de inspiración cristiana, sino también de las obras supervivientes del arte clásico y pagano.

**La teoría pedagógica del arte en la Edad Media.**

Medio de salvación para estas últimas fué nuevamente la hermenéutica alegórica; extravagante monumento de ésta es el de *Continentia Virgiliana* de Fulgencio (siglo VI), libro que hizo compatible a Virgilio con la Edad Media, y le abrió el camino para su gran reputación, como «*savio gentil che tutto seppe*». Juan de Salisbury dice, asimismo, del poeta romano, que «*sub imagine fabularum totius filosophiæ exprimit veritatem*» (2). El procedimiento de interpretación se fijó en la doctrina de los *cuatro significados:* literal, alegórico, moral y anagógico que Dante transportó luego a la poe-

(1) *Summa Theol.*, 1.ª Prim., quæst. 39, art. 8.°, 1.ª sec., quæst. 27, art. 1.° (ed. Migne, I, col. 794-5; II. col. 219).

(2) Comparetti, *Virgilio nel medioevo.* Vol. I, passim.

sía vulgar. Podrían fácilmente acumularse las citas de los escritores medievales que repiten en todos los tonos la teoría del arte que inculca las verdades de la moral y de la fe y mueve a los corazones a piedad cristiana, comenzando desde los conocidísimos versos de Teodulfo: «*in quorum dictis* (o sea en los dichos del poeta) *quamquam sint frivola multa, Plurima sub falso tegmine vera latent*», concluyendo en las doctrinas y sentencias de nuestros grandes, de Dante o de Boccacio—. Para Dante la poesía es «*nihil aliud est quam fictio rethorica in musicaque posita*» (1). El poeta debe tener en la mente un «razonamiento» al rimar, «bajo vestidura de figura o de color retórico», y sería para él gran vergüenza si «luego, preguntado, no supiese desnudar sus palabras de tal vestidura, de suerte que tuvieran veraz entendimiento» (2). Los lectores se detienen acaso en el adorno exterior; esto basta para aquéllos que, como el vulgo, no aciertan a penetrar el sentido oculto. Al vulgo que no entiende «su razón», la poesía dirá, como una canción dantesca, en la despedida «*Ponete mente almen com'io son bella*», si no sabéis instruiros, gozad de mí, al menos, como de cosa placentera. Muchos, en fin, en las poesías apreciarán *lor bellezza piú che lor bontà*, si no acuden a los comentos en género del *Convivio*, «cuya luz ilumina todos los tonos de sus sentencias» (3). La poesía era la gaya ciencia, *un fingimiento* (escribía, entre tantos, el poeta español Marqués de Santillana) *de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas, por cierto cuento, pesso e medida* (4).

No es exacto, pues, decir que la Edad Media identificó, sin más, el arte con la filosofía y con la teología. Distinguió más bien con precisión la una de la otra, definiendo el arte y la poesía, como Dante, con los términos de *fictio rethorica*, de «figura» y de «color retórico», de «vestidura» y de «belleza», o, como en las palabras de Santillana, de *fingimiento* y de *fermosa cobertura*. Falsedad agradable, justificada por

(1) *De vulg. eloquentia* (ed. Rajna), I, II, cap. 4.

(2) *Vita nuova*, cap. 25.

(3) *Convivio*, I., 1.

(4) *Prohemio al Condestable de Portugal*, 1445-49. (Ed. de Amador de los Ríos, 1852, § 3.

el punto de vista práctico, de igual modo que en el matrimonio se justificaba y santificaba la unión sexual y el amor. Lo que no excluía, antes bien implicaba, que en el fondo de la teoría hubiese la convicción de que el celibato era el estado perfecto; quiere decirse la ciencia pura, limpia de arte.

Engranaje de la estética con la filosofía escolástica

Sólo aquella que era la tradición crítica y científica no tuvo verdaderos y propios representantes. La misma *Poética* de Aristóteles fué apenas conocida, mejor aún, mal conocida, en la traducción latina que de la paráfrasis o comento medio de Averroes hizo, no antes de 1256, un alemán llamado Hermann. La mejor de las indagaciones medievales sobre el lenguaje es acaso la que nos ofrece el tratado *De vulgari eloquentia*, donde la palabra se considera siempre como signo («*rationale signum et sensuale... natura sensuale quidem, in quantum sonus est, rationale vero in quantum aliquid significare videtur ad placitum*») (1). Y, sin embargo, el estudio de la facultad lingüística, expresiva, estética, hubiera encontrado buena ocasión y pretexto en la disputa secular sobre nominalismo y realismo, que tuvo que referirse de algún modo a las relaciones entre verbo y carne, pensamiento y palabra. Duns Scoto escribió un tratado *De modis significandi seu* (la añadidura es tal vez de los editores) *grammatica speculativa* (2). Abelardo había definido la sensación *confusa conceptio* y la *imaginatio*, facultad conservadora de las sensaciones; la *intellectio* hace discursivo lo que en el estadio precedente es intuitivo, y la perfección del conocimiento resulta, en último expediente, del conocimiento intuitivo de lo discursivo. El mismo relieve dado al conocimiento intuitivo, a la percepción individual de la *species specialissima*, vuelve a encontrarse en Duns Scoto, juntamente con las denominaciones en serie de los conocimientos como *confusae*, *distinctae* e *indistinctae*: terminología que veremos surgir más adelante, preñada de consecuencias, en los albores de la estética moderna (3).

---

(1) *De vulg. eloq.* l. I, cap. 3.

(2) Reimpresa recientemente por el padre M. Fernández García, en Claras Aguas, Caracas, 1902.

(3) Windelband, *Gesch. d. Phil*, páginas 251-270; De Wulf, *Philos. médiév.*, páginas 317-320.

Renacimiento: la Filografía y las investigaciones filosóficas y empíricas sobre lo Bello

Podría afirmarse que las doctrinas y opiniones literarias y artísticas de la Edad Media, salvo pequeñas excepciones, tienen, pues, valor más bien para la historia de la cultura que para la general de la ciencia. Observaciones que debieran repetirse con respecto al Renacimiento, ya que en él no se salta el cerco de las ideas antiguas. Crece la cultura; multiplícanse los participantes de ella; se estudia en las fuentes originales; se traduce y se comenta a los antiguos; se escriben y se imprimen desde entonces muchos tratados sobre la poesía y sobre las artes, gramáticas, retóricas, diálogos y disertaciones acerca de lo bello; se agrandan las proporciones; el mundo se hace más vasto, pero no surgen todavía ideas fundamentalmente nuevas en el dominio de la ciencia estética. La tradición mística se refresca y refuerza, resucitando el culto por Platón: Marsilio Ficino, Pico de la Mirandola, Cattani, León Bautista Alberti en el siglo xv, y Pedro Bembo, Mario Equicola, Castiglione, Nobili, Betussi y muchísimos otros en el siglo siguiente escribieron sobre lo Bello y sobre el Amor. Entre las notables producciones del género, cruzamiento de corrientes medievales y clásicas, figura el libro de los *Diálogos de amor* (1535), compuesto en italiano por León Hebreo, español, y traducido a todas las lenguas cultas de entonces (1). Las tres partes en que se divide tratan de la naturaleza y esencia del amor, de su universalidad y de su origen. Muéstrase en él que toda cosa bella es buena, pero no toda cosa buena es bella; que la belleza es gracia que, deleitando el alma, la mueve a amar, y que el conocimiento de las bellezas inferiores conduce a las superiores y espirituales. A las cuales, y a análogas afirmaciones y efusiones de que el libro está compuesto, dió el autor el nombre de «*Filografía*». También es curioso el libro de Equicola (2), porque contiene noticias históricas acerca de los que antes de él escribieron sobre la materia. La misma intuición era versificada y suspirada por los petraquistas en sonetos y canciones, mientras otros muchos, rebeldes y burlones, se reían de ella en comedias, capítulos y parodias de todo género. Hasta un matemático, nuevo Pitágoras, se puso

(1) *Dialogi di Amore*, composti per Leone, médico... Roma, 1535.
(2) *Libro de Natura y Amore*, Venecia, 1525 (Ven. 1563).

a determinar la belleza en relaciones exactas; así, por ejemplo, el amigo de Leonardo Luca Paciolo, en su tratado de *Divina proportione* (1509), mostraba la pretendida ley estética de la *seccion áurea* (1). Junto a los nuevos Pitágoras no faltaron tampoco los nuevos determinadores del canon de Policleto, o sea de la belleza de la figura humana, especialmente de la femenina, como Firenzuola, Franco, Luigini y Dolce. Un canon empírico fijaba Miguel Angel para la pintura en general, indicando el medio de dar movimiento y gracia a las figuras por la observación de ciertas relaciones aritméticas (2). Otros indagaban la simbólica o *significado* de los colores, como Fulvio Pellegrino Morato. Los platónicos situaban habitualmente la belleza en el alma; los aristotélicos más bien en las cualidades físicas; Agustín Nifo, averroísta, en el tratado *De pulcro et amore*, después de muchas frivolidades y digresiones inconcluyentes, demostraba la existencia de lo bello en la naturaleza con la descripción del bellísimo cuerpo de Juana de Aragón, Princesa de Tagliacozzo, a la que está dedicado el libro (3). Torcuato Tasso, en el *Minturno* (4), imitaba las incertidumbres del *Hippias* platónico, no sin emplear largamente las especulaciones de Plotino. Mayor importancia tiene un capítulo de la *Poética* de Tomás Campanella, donde se considera lo bello como *signum boni*, y lo feo como *signum mali;* entiéndese por bueno las tres cualidades primordiales de Potencia, Sabiduría y Amor. Aunque Campanella estuviera ligado todavía a la idea platónica de lo bello, el concepto de signo o símbolo por él introducido representa un progreso. Por eso añadía Campanella que las cosas materiales o los hechos externos no son ni bellos ni feos por sí mismos; «Mandricardo llama bellas las heridas en los cuerpos de sus amigos los moros, porque eran grandes e indicaban las fuerzas grandes del agresor Orlando; y San Agustín llama bellas las desolladuras y dislocaciones del cuerpo de San Vicente, como indicio de su tolerancia; mas eran feas, por el contrario, como señales

(1) *De Divina proportione*, Venecia, 1509.

(2) J. P. Lomazzo, *Tratatto dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, Milano, 1585, I, 1, páginas 22 y 23.

(3) Aug. Niphi, *De pulcro et amore*, Roma, 1529.

(4) *Il Minturno o vero de la belleza* (en *Dialoghi*, ed. Guasti, vol. III).

de la crueldad del tirano Daciano y de los verdugos. Es bello morir combatiendo, dijo Virgilio, porque es signo de ánimo fuerte. Bello parece al amante el perrillo de su dama, y hasta bellos llaman los médicos los orines y las heces cuando indican salud. Nada hay que no sea bello y feo a la vez». *(quaproter nihil est quod non sit pulcrum simul est turpe)* (1). En tales observaciones nótase, no una exaltación mística en frío, sino un camino de análisis y un reconocimiento del carácter idealista de las citadas categorías.

La teoría pedagógica del arte y la Poética aristotélica.

Nada demuestra mejor que el Renacimiento no traspasó los confines del antiguo pensamiento estético, como el hecho de que, a pesar de la divulgación de la *Poética* de Aristóteles y de los largos estudios de que fué objeto, la teoría pedagógica del arte, no sólo persistió y triunfó, sino que se trasplantó al texto aristotélico, en el cual los intérpretes la leían frecuentemente con una seguridad que estamos muy lejos de tener ahora. Es verdad que algunos, como Robortelli (1548) o Castelvetro (1570), se detuvieron en la solución hedonística pura, considerando el simple deleite como el fin del arte: la poesía — dice Castelvetro — «ha sido hallada exclusivamente para deleitar y recrear los ánimos de la burda muchedumbre y del pueblo común» (2) Algún otro, como veremos, supo librarse del simple deleite y del fin docente. Pero los más, como Segni, Maggi, Vettori (3) estaban por el *docere delectando*, Scaligero (1561) declaraba la mímesis o imitación «*finis medius ad illum ultimum qui est docendi cum delectatione*», y creyéndose de acuerdo con Aristóteles en este punto, continuaba: «*docet affectus poëta per actiones, ut bonos amplectamur atque imitemur ad agendum, malos aspernemur ab abstinendum*» (4). Piccolomini (1575) observaba «que no se debe creer de modo alguno que tantos excelentísimos poetas, antiguos y modernos, pusieran tanto estudio y diligencia en esta nobilísima facultad, si no hubiesen conocido

(1) *Ration. philos.*, P. IV, *Poëticor* (París, 1638), art. VII.

(2) Fr. Robortelli, *In librum Arist. d. A. Poët. explicationes*, Firenze, 1548; Lud. Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata ed esposta*, 1570 (Basilea, 1576) P. I, particella IV, páginas 29 y 30.

(3) Bern. Segni, *Rettor e Poet*,. trad. Firenze, 1549; Vinc. Madii, *In Aristotelis... explanationes*, 1550; Petri Victorii, *Comentarii*, Firenze, 1560.

(4) *Poëtica*, 1561. (Ed. 3.ª, 1586). I, 1; VII, 3.

y estimado el haber prestado con ella utilidad y provecho a la vida humana», y si «no hubieran pensando que los ejemplos de aquéllos que, como imágenes y retratos de sumas virtudes y de vicios sumos, nos pusieron delante de los ojos con sus imitaciones, nosotros no hubiéramos logrado quedar instruídos, amaestrados y perfectamente enterados» (1). «La verdad razonada en blandos versos», que atrae y persuade a los más esquivos (Tasso) (2) con el añejo parangón tomado de Lucrecio, es el concepto que repite Campanella, para quien la poesía es «*Rethorica quædam figurata, quasi magica, quæ exempla ministrat ad suadendum bonum et dissuadendum malum delectabiliter iis qui simplici verum et bonum audire nolunt, aut non possunt aut nesciunt*» (3). Tornaban a aparecer de esta suerte los paralelos entre poesía y retórica, que, según Segni (1548), diferían solamente en que la primera ocupaba un lugar más elevado, «ya que la imitación, representándose en acto por vía de la poesía, las palabras escogidas, grandes, las metáforas, la imágenes, y, en suma, toda la locución figurada, que en la poesía sobresale más que en el arte de la oratoria, el número más allá de lo que el verso requiere, las materias de que se trata, que tienen algo de grande y de deleitable, la hacen aparecer bellísima y digna de ser contemplada con gran maravilla» (4). «Bajo la política, y dependiente de ella (escribía Tassoni en 1620, repitiendo lugares comunes), vienen tres artes nobilísimas: la historia, la poética y la oratoria; a la primera de las cuales incumbe el amaestrar a los príncipes y los señores; a la segunda, el amaestrar al pueblo, y a la tercera, el amaestrar a los que aconsejan las cosas públicas y defienden, en juicio, las privadas» (5).

Siguiendo tales conceptos, solía atribuirse a la catarsis trágica el fin de mostrar la inestabilidad de la fortuna, o de espantar con el ejemplo, o de afirmar el triunfo de la justicia, o de hacer insensibles a los espectadores, mediante el hábito de los sufrimientos, a los golpes de la desventura. La

(1) *Annotazioni nel libro della Poetica,* Venezia, 1575, proemio.
(2) *Gerus. libert.*, I, 3.
(3) *Poetic.*, cap. I, art. 1.
(4) *Poetica trad.*, pref.
(5) *Pensieri diversi*, l. X, cap. 18.

teoría pedagógica, vigorizada y sostenida así por la autoridad de los antiguos fué, con todo el conjunto de las doctrinas poéticas italianas del Renacimiento, divulgada en Francia, España, Inglaterra y Alemania. Con esta teoría están compenetrados los escritores franceses del período de Luis XIV: «*Cette science agréable qui mêle la gravité des preceptes avec la douceur du langage*», llama la poesía La Ménardière (1640); análogamente a Le Bossu (1675), para quien «*le premier but du poète est d'instruire*» (1), como instruía Homero, que había escrito para príncipes y pueblos dos divertidos manuales didácticos de consejos militares y políticos: la *Ilíada* y la *Odisea*.

Con razón, pues, esa teoría pedagógica ha sido llamada la «*Poética del Renacimiento*» por antonomasia, por todos los críticos modernos, siempre que con ello se entienda, no que por primera vez surgiera en los siglos XV o XVI, sino que en aquellos tiempos gozó de general aprecio y aceptación. También puede observarse, como ha hecho sutilmente alguien (2), que con razón el Renacimiento no incluía entre los géneros de poesía el didascálico, ya que toda poesía era *didascálica*. Pero el Renacimiento no fué verdaderamente tal cuando y donde continuó la interrumpida obra espiritual de la antigüedad, y en este sentido sería tal vez más justo restablecer su poética, o, por mejor decir, la importancia de su poética, no en la repetición de la teoría pedagógica, de la antigüedad y de la Edad Media, sino en la continuación, que luego tuvo lugar, de las discusiones sobre lo *posible*, sobre lo *verosímil* (εἰκός) aristotélico, sobre las *razones* de la *condenación platónica* y sobre el procedimiento del artista que *crea imaginando*.

**La Poética del Renacimiento.**

La contribución eficaz que prestó la época, no sólo a la erudición, sino también a la formación de la ciencia estética, está en semejantes discusiones. Por obra de los intérpretes y comentadores de Aristóteles y de los nuevos escritores de poética, señaladamente italianos, se preparó y fertilizó el terreno, enriqueciéndolo con semillas que habían de germinar

**Controversia sobre lo universal y sobre lo verosímil en el arte.**

(1) La Ménardière, *Poëtique*, París, 1640; Le Bossu, *Traité du poème épique*, París, 1675.
(2) Borinsky. *Poet. d. Renais.*, pág. 26.

y llegar a ser arbusto vigoroso. Ni el estudio de Platón contribuyó poco a hacer fijar la atención sobre la función de la idea y de lo universal, en la poesía. ¿Qué importaba que la poesía tendiese a lo *universal* y la historia a lo *particular*? ¿Qué significa la proposición de que la poesía debe proceder según la *verosimilitud*? ¿En qué consistía aquella *cierta idea* que según Rafael había de seguir el pintor?

J. Fracastoro. Jerónimo Fracastoro, en el diálogo *Naugerius sive de Poëtica* (1555), fué de los primeros en hacerse seriamente esas preguntas. Con desdén rechazó la tesis de que el deleite sea el fin del arte: «lejos de nosotros (exclama) una tan mala opinión en torno a los poetas a quienes los antiguos llamaron inventores de todas las buenas artes». Ni le parece aceptable el fin de la instrucción, que es oficio, no de la poesía, sino de otras facultades como la geografía, la historia, la agronomía, la filosofía. Corresponde al poeta representar o imitar; diferénciase del historiador, no por la materia, sino por el modo de la representación. El poeta imita lo universal; los demás, lo singular. Los demás son como pintores de retratos; el poeta produce las cosas contemplando la universal y bellísima idea de ello; los demás cuentan únicamente lo que sucede; el poeta lo dice todo por decir, bella y plenamente. Pero la belleza en una poesía ha de entenderse siempre con relación al género de la cosa representada; es lo bellísimo de ese género, no lo bellísimo supremo; deben evitarse el equívoco y el doble sentido que hay en la palabra «bello» *(æquivocatio ililus verbi)*. El poeta no dice nunca lo falso, o sea aquello que no está en ningún modo, por la apariencia o por la significación, según las opiniones humanas o según lo universal. No se puede aceptar la sentencia de Platón de que el poeta no conoce nunca las cosas que describe; las conoce, sí, pero siempre como poeta (1).

L. Castelvetro Si Fracastoro se esfuerza en elaborar aquel punto capital de Aristóteles en torno a lo universal de la poesía, aproximándose, con alguna vaguedad, al signo, Castelvetro juzga el fragmento aristotélico con independencia y superioridad de verdadero crítico. Se percata de que el librito de Aristóteles no es sino un cuaderno de apuntes que contiene «ciertos

(1) Hyeron. Fracastorii, *Opera*, ed. di Venezia, Giunti, 1574, §§ 112-120.

principios y recuerdos para compilar el arte, y no el arte compilado». Nota además, y no sin aguda lógica, que Aristóteles, asumiendo el criterio de lo verosímil o de lo que tiene «semblante de verdad histórica», hubiera debido preceder a la teoría de la poesía la de la historia, pues siendo la historia «narración, según verdad, de acciones humanas memorables acaecidas», y la poesía, narración según verosimilitud de las posibles, en lo porvenir la segunda tiene que recibir «toda su luz» de la primera. No se le escapa que Aristóteles llama imitación a dos cosas distintas: *a)* «el seguir el ejemplo ajeno», que «es hacer lo mismo que los otros hacen sin saber la causa de por qué se hace así», y *b)* imitación «exigida por la poesía», la cual «hace cosa completamente distinta de las hechas hasta un día determinado, proponiendo a los demás, por decirlo así, otro ejemplo que seguir». Esto no obstante, Castelvetro no se deshace de la confusión entre lo fantástico y lo histórico, ya que afirma que «el dominio de la fantasía es comúnmente el de la certidumbre», pero «que el campo de la certidumbre está algunas veces atravesado y cercado por un espacio de incertidumbre, así como, por otra parte, el campo de la incertidumbre está con mayor frecuencia atravesado y cercado por un espacio de certidumbre». Y ¿qué decir de la interpretación caprichosa que da de la teoría aristotélica sobre el placer que se experimenta ante las imitaciones de las cosas feas, cuyo placer, según él, se fundaría en el hecho de que la imitación no es nunca perfecta, y, por ende, incapaz de producir el disgusto y el miedo que produciría la realidad real? Y ¿qué de su observación sobre la índole diversa, opuesta mejor, de la pintura y de la poesía, puesto que en la primera agrada y en la segunda desagrada la imitación de las cosas conocidas? Y ¿qué de tantas otras sutilezas suyas, tan atrevidas como poco felices? (1).

Contra Robortelli, que había identificado lo verosímil con lo falso, Piccolomini sostenía que lo verosímil no es ni verdadero ni falso, y sólo por accidente puede convertirse en una cosa o en la otra (2). Así también, el español Alfonso López Pinciano (1596), decía que la obra de la poesía «*no es* Piccolomini y Pinciano.

(1) *Poet.*, ed. cit., I, 1; II, 1; III, 7; V, 1 (páginas 4, 64, 66, 71 y 72, 208, 580).
(2) *Annotazioni*, proemio.

*la mentira, que sería coincidir con la sophystica, ni la historia, que sería tomar la materia al histórico; y no siendo historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca hystoria, tiene por objeto el verisimil, que todo lo abraza. De aquí resulta que es un arte superior a la metaphysica, porque comprende mucho más y se extiende a lo que es y a lo que no es»* (1). Lo que había detrás de la palabra «verosímil» permanecía indefinible e impenetrable.

Francisco Patrizzi.

Un adversario de Aristóteles, Francisco Patrizzi, se dió cuenta de la necesidad de fundamentar la poesía en un concepto distinto del de lo verosímil. En su *Poética*, compuesta entre 1555 y 1586, refutaba todas las ideas capitales de Aristóteles. También él advirtió que la palabra «imitación» tiene en el filósofo griego distintos significados, entendiendo con ella así una simple palabra como una tragedia, así las figuras del hablar, como la fábula, llegando a deducir la lógica consecuencia (que por lo demás parecía espantable) de que «todas las hablas y todas las escrituras filosóficas, y todas las demás cosas, son poesía porque están hechas de palabras, que imitaciones son». Observa también que con los principios de Aristóteles era imposible distinguir la poesía de la historia (por ser ambas imitaciones) y probar que el verso no es esencial a la poesía, y que la historia, la ciencia o el arte, no constituyen materia de poesía, porque de varios pasajes de Aristóteles se desprende que la poesía abraza «la fábula, la cosa sucedida, la creencia ajena, el deber, lo mejor, lo necesario, lo posible, lo verosímil, lo creíble, lo increíble, lo conveniente», o, lo que es igual, «todas las mundanas cosas». Después de estas y otras objeciones, algunas justas, sofísticas otras, Patrizzi concluía que «no es verdadero el dogma de que toda la poesía sea imitación, y si es imitación, será no propia de los poetas solos, y a la ventura, sino alguna otra *no dicha por Aristóteles, ni mostrada por los demás*, ni venida a nosotros en pensamiento, la cual podría venirnos por acaso o ser descubierta e ilustrada por alguien», mientras que «ahora permanece oculta» (2).

(1) *Philosophia antigua poetica*, Madrid, 1596. (Reimp. en Valladolid, 1894).

(2) Francesco Patrici, *Della Poetica, la Deca disputata*, Nella quale, e per istoria, e per ragioni, e per autorità dè grandi antichi, si mostra la falsità delle più credute vere opinioni, che di Poetica a di nostri vanno intorno. Ferrara, 1586.

Pero estas confesiones de ignorancia, esas vanas tentativas de romper el cerco aristotélico, como las grandes polémicas literarias del siglo XVI, giran todas en torno del concepto de lo verdadero poético y de lo verosímil, y sirven, además, para mantener vivo el interés y despierta la atención como ante un misterio por esclarecer. La corriente del pensamiento sobre el problema estético comenzaba de nuevo; en adelante, no había de interrumpirse o de dispersarse más.

---

## III

### FERMENTOS DE PENSAMIENTO EN EL SIGLO XVII

Nuevas palabras y nuevas observaciones en el siglo XVII

El interés por la indagación estética se intensificó al aparecer y durante el transcurso del siguiente siglo, alcanzando boga distintas palabras nuevas o nuevos significados de palabras, que prestaban luz a aspectos antes poco observados en la producción y en el juicio del arte, o complicaban aquel problema haciendo sentir más fuerte las dificultades y el atractivo. Estas palabras eran *ingenio*, *gusto*, *imaginación* o *fantasía*, *sentimiento* y otras análogas que importa examinar de cerca.

El ingenio.

*Ingenio* se distinguía en cierto modo de *intelecto*. Al uso frecuente del primero se añadió, si no erramos, especialmente por la eficacia de la Retórica concebida desde la antigüedad como forma de conocimiento fácil y agradable, en contraposición a la severa de la Dialéctica; «antistrofe de la Dialéctica» que, en lugar de las razones verdaderas, se servía de probables y verosímiles, los silogismos con los entimemas, las inducciones con los ejemplos, de tal modo, que el estoico Zenón había representado la dialéctica con el puño apretado y la retórica con la mano abierta. El vaniloquio de la decadencia literaria del siglo XVII en Italia encontraba la propia justificación en esa teoría retórica; aquellas prosas y aquellos versos marinescos y aquilinescos tendían de propósito a exhibir, no lo verdadero, sino lo aparencial, lo agudo, lo curioso, lo ingenioso. Y entonces se repitió, más que se acostumbrase en el siglo anterior, la palabra «ingenio». «Ingenio» se llamó a la facultad que preside a la retórica: se alabaron las «vivezas de ingenio», se llevaron en triunfo a los «bellos ingenios»; sobre esas palabras italianas, los

franceses calcaron las suyas «*esprit*» y «*beaux esprit*» (1). Entre los más notables investigadores de la materia (aunque adversario de los excesos de la literatura de su tiempo), el bolonés Mateo Pellegrini (1650) definía el genio como «aquella parte del ánimo que en cierto modo practica, mira y trata de encontrar y fabricar lo bello y lo eficaz» (2). Obras del ingenio consideraba los «conceptos» o «agudezas», en torno a los cuales él mismo había escrito primero un tratado especial (1639) (3). Acerca del ingenio y de la agudeza disertó también Manuel Tesauro en su libro *Cannocchiale aristotelico* (1654), desarrollando ampliamente, no sólo las agudezas «verbales» y «lapidarias», sino otras, cual las «simbólicas» o figurativas (estatuas, historias, empresas, pasquines, jeroglíficos, contraseñas, emblemas, insignias, cetros), y hasta los «sensibles animados» (pantomimas, representaciones escénicas, mascaradas y bailes), productos que se deben a la «cavilación urbana» o retórica, distinta de la «dialéctica». Entre estos tratados, signos de los tiempos, llegó a la celebridad en toda Europa el del español Baltasar Gracián (1642) (4). El ingenio valía como la facultad propiamente inventiva, artística, «genial», y «genio», «*genie*», «*genius*», empleados como sinónimos de ingenio y de *esprit*. «Ingenio» (escribía un siglo después Mario Pagano) acaso vale tanto como el *genio* de los franceses, voz ahora comúnmente adoptada en Italia» (5). Y, estando en el siglo XVII, «conviene confesar (dice el jesuíta Bouhours, 1687, en sus diálogos sobre *la Manière de bien penser dans les ouvrages d'esprit*) que «corazón» e «ingenio» influyen mucho en la moda del día, no hablándose de otra cosa en las conversaciones galantes y dejándose caer en todos los discursos el ingenio y el corazón *(l'esprit et le cœur)*» (6).

No menos divulgado y de moda estaba el gusto o buen gusto; la facultad juzgadora que versaba sobre lo bello, dis- El gusto.

(1) Véase, por ejemplo, Molière, *Précieuses ridicules*, escenas 1 y 10.

(2) *I fonti dell'ingegno ridotti ad arte*, Bologna, 1650.

(3) *Delle acutezze che altrimenti spiriti, vivezze e concetti volgarmente si appellano*. Génova-Bologna, 1639.

(4) *Agudeza y arte de ingenio*, Madrid, 1642; ed. ampliada. Huesca, 1649.

(5) *Saggio del gusto e delle belle arti*, 1783, cap. 1, nota.

(6) Trad. ital. en Orsi, *Considerazioni*, etc. (Módena, 1735), vol. I, diál. 1.

tinto, en cierta guisa, del juicio intelectual, y dividida alguna vez en activa y pasiva, pues se hablaba de un gusto «productivo» o «fecundo» coincidente con el «ingenio», y de un gusto «estéril».

Distintos significados de la palabra gusto.

En los esbozos que se tienen de la historia del concepto de gusto, los distintos significados de esta palabra, no todos de igual importancia como signos de movimientos de ideas, vienen recordados bastante a la revuelta. «Gusto», en el significado de «placer» o «deleite», era muy antiguo en Italia y en España, como resulta de las frases «tener gusto, dar gusto, andar a gusto», y otras; cuando Lope de Vega y otros españoles dicen y repiten en todos los tonos que el drama español tiende a satisfacer los gustos del pueblo (*«deleita el gusto», «para darle gusto»*), no entienden otra cosa que el placer del pueblo. Antiguo también era en Italia el empleo metafórico de «gusto» o «buen gusto» en el sentido de «juicio» literario, científico, artístico. Gran número de ejemplos, tomados de los escritores del siglo xvi (Ariosto, Varchi, Miguel Angel, Tasso), nos ofrecen el vocabulario. Baste citar aquellos versos del *Orlando Furioso*, en los cuales se dice del emperador Augusto: «*L'aver avuto in poesia buon gusto La proscrizione iniqua gli perdona*», o el recuerdo que hace Ludovico Dolce de una persona «que tenía tan delicado gusto que no cantaba nunca más versos que de Catulo o de Calvo» (1). Pero «gusto» en el significado de una facultad especial o aptitud del ánimo apareció, a lo que parece, en España, a mediados del siglo xvii, con el citado moralista y político Baltasar Gracián (2). A Gracián alude evidentemente el italiano Trevisano, en el prefacio a un libro de Muratori (1708), cuando habla de los «españoles» perspicaces en las metáforas sobre todos, que expresaron el hecho «con este laconismo elocuente: *buen gusto*», citando más adelante, a propósito de gusto y de genio a «aquel ingenioso español», que era Gracián (3), el cual entendió por «gusto» la sagacidad práctica que sorprende el «punto justo» de las cosas;

(1) *Orlando furioso*, XXXV, 26; L. Dolce, *Dialogo della pittura* (Venezia, 1557).

(2) Borinski, *Poet d. Renaiss*, páginas 308 y siguientes; *B. Gracián*, obra citada, páginas 39-54.

(3) *Riflessioni sopra il buon gusto* (Venezia, 1766), introd,, páginas 72 a 84.

y por «hombre de gusto» entendía lo que hoy se llama «hombre de tacto» en la práctica de la vida (1).

La transferencia de la palabra al hecho más estrictamente estético, parece haber sucedido en Francia en el último cuarto del siglo XVII. «*Il y a dans l'art* (escribía La Bruyère en 1668) *un point de perfection, comme de bonté ou de maturité dans la nature; celui qui le sent et qui l'aime a le goût parfait; celui qui ne le sent pas, et qui aime an deça ou an delà, a le goût défectueux. Il y a donc un bon et un mauvais goût, et l'on dispute des goûts avec fondement*» (2). Como atributos o variaciones del gusto, se solían señalar la *delicadeza* y la *variedad* o *variabilidad*. Desde Francia se extendió a los demás países esta palabra con su nuevo contenido crítico-literario, pero no sin el rastro de las ideas prácticas y morales que había expresado antes; la transportó en Alemania Thomasius (3) en 1687, y en Inglaterra se tornó en el *good taste*. En Italia, ya en 1696, el jesuíta Camilo Ettorri la ponía en el título de un nutrido volumen *Il buon gusto ne' componimenti rettorici* (4), observando en el prefacio que «el vocablo buen gusto, propio del que discierne en los manjares el buen sabor del malo, corre en estos tiempos en la boca de algunos, y en materia de humanidades se lo atribuyen a sí mismos». Reaparece en 1708, como ya hemos dicho, al frente del libro de Muratori (5); Trevisano diserta filosóficamente sobre ella; discurre sobre lo mismo Salvini, en las notas a la *Perfecta poesía* del mismo Muratori, en la cual ocupa muchas páginas (6) el buen gusto, y hasta una Academia toma este nombre, como la *Academia del Buen gusto*, fundada en Palermo en 1718 (7). Los eruditos que discutieron la cuestión, recordando algunos pasajes de los escritores clásicos, relacionaron el nuevo concepto con el «*tacito quo-*

(1) A. Gracián, *Obras* (Amberes. 1669); *El héroe*, *El discreto*, con introducción de A. Farinelli, Madrid, 1900. Cfr. Borinski, *Poet. d. Renaiss.*, l. c.

(2) *Les caractères, ou les mœurs du siècle*, cap. I. *Des ouvrages de l'esprit*.

(3) En el programa: *Von der Nachahmung der Franzosen*, Leipzig, 1687.

(4) Opera... nella quale con alcune certe considerazioni si mostra in che consista il *vero buon gusto* ne' suddetti componimenti, etc., etc. Bologna, 1696.

(5) *Delle riflessioni sopra il buon gusto nelle scienze e nell'arti*, 1708, Venezia, 1766.

(6) Muratori, *Della perfetta poesia italiana*, Modena, 1706, l. II, cap. 5.

(7) Mazzochelli, *Scritori d'Italia*, t. II, parte IV, pág. 2.389.

*dam sensu sine ulla ratione et arte»* de Cicerón, y con el «*iudicium*», el que, «*nec magis arte traditur quam gustus aut odor*» de Quintiliano (1). Montfaucon de Villars (1671) (2), consagraba, más en particular de ella un libro a la «*delicateza*»; Ettorri se esforzaba en dar una definición que agradase más que las corrientes en aquel entonces y que eran de este tipo: el más «fino descubrimiento del ingenio», la «flor del ingenio», el «extracto de la propia beldad» y otras semejantes (3). Orsi hacíala objeto de indagaciones en las *Considerazioni* que escribió en respuesta al libro de Bouhours.

**La imaginativa o fantasía.** También en Italia hallamos en auge en el siglo XVII la *imaginativa* o *fantasía*. «¿Qué halláis de verosimilitud y de verdad histórica (decía el cardenal Sforza-Pallavicino en 1644), de falso y de verdadero, a propósito de poesía, que nada tiene que ver con lo falso, con lo verdadero, con la verosimilitud histórica, sino con las primeras aprehensiones, que no producen verdad ni falsedad? — La *fantasía* viene a tomar por tal modo el puesto de lo *verosímil*, ni verdadero ni falso entre algunos intérpretes de Aristóteles, concepto que Pallavicino censura de acuerdo con Piccolomini, por el no conocido o no recordado, contra Castelvetro (a quien expresamente recuerda). El que asiste a un espectáculo teatral (observa Pallavicino) sabe perfectamente que no son verdaderas las cosas que suceden en la escena; no lo cree, y, sin embargo, se deleita. Porque «si el intento de la poesía se redujese a ser tomada por verdadera, tendría por fin intrínseco la mentira, condenada indispensablemente por ley de naturaleza y ley de Dios, ya que la mentira consiste en decir lo falso, para que sea estimado por verdadero». ¿Cómo, pues, un arte tan corrompido había de permitirse en las mejores repúblicas? ¿Cómo alabado, cómo empleado también por escritores santos? *Ut pictura poësis;* la poesía es semejante a la pintura, esto es, a «una imitación diligentísima», cuya alabanza consiste en que semejan las líneas, los colores, los actos y hasta las pasiones internas del objeto pintado, «sin preten-

(1) Cicerón, *De oratore*, III, c. 50; Quintiliano, *Ins. orator.*, VI, c. 5.
(2) *De la Délicatesse*, París, 1671.
(3) *Il buon gusto*, c. 39, pág. 367.

der que la ficción se estime por verdad». El único fin de las fábulas poéticas es el de «adornar el intelecto nuestro de imágenes», o queramos decir, con apariencias suntuosas, nuevas, admirables, espléndidas. Y aprecia esto de tal suerte el género humano, que ha querido remunerar a los poetas con gloria superior a todas las demás profesiones, defendiendo sus libros de las injurias de los siglos con mayor celo que los tratados científicos, que los trabajos de todo arte y coronando sus nombres con opiniones de divinidad. Ved, pues, de qué modo estima el mundo el haberse enriquecido con las *primeras aprehensiones* bellas, aun cuando no aportadoras de ciencia ni manifestadoras de verdad» (1).

Estas ideas, aunque expuestas por un Cardenal, parecían muy atrevidas, sesenta años después, a Muratori, que no se atrevía a dar «rienda suelta» a los poetas, aligerándoles de cargos hacia lo verosímil. A pesar de esto, Muratori, en su Poética, concede grandísima importancia a la fantasía «aprehensiva inferior» que, sin averiguar si las cosas son verdaderas o falsas, se limita a aprehenderlas, contentándose con «representar» lo bello, dejando la misión de «saberlo» a la «aprehensiva superior», al intelecto (2). La fantasía conmueve también el corazón del severo Gravina, quien le concede gran parte en la poesía, y adornando su importancia dentro de la filosofía, y acentuando al hablar de ella la acostumbrada solemnidad de su estilo, la llama «una maga, pero saludable», «un delirio que ahuyenta las locuras» (3). Antes que los dos, Ettorri recomendaba la fantasía al buen retórico, el cual, «con el fin de despertar los simulacros», debe hacerse «familiar a cuanto está sujeto a los sentimientos del cuerpo» y «encontrar el genio de la imaginativa, que es potencia sensitiva», y usar, a esa necesidad, «la especie más que los géneros (porque éstos, al ser más universales, son menos sensibles), los individuos más que la especie, los efectos más que las causas, el número mayor antes que el menor» (4).

---

(1) *Del Bene* (Napoli, 1681), l. I, parte I, capítulos 49-53; véase del mismo autor *Arte de la perfección cristiana* (Roma, 1665), l. I, cap. 3.

(2) *Perfetta poesia*, l. I, capítulos 14-21.

(3) *Ragion poetica*, in *Prose italiane*. ed. De Stefano, Napoli, 1839, I, cap. 7.

(4) *Il buon gusto*, pág. 10.

En España, Huarte había sostenido desde 1578 que la elocuencia es más bien obra de la *imaginativa* que del intelecto o del discurso (1). En Inglaterra, Bacon (1605) asignaba la ciencia al entendimiento, la historia a la memoria y la poesía a la imaginación o fantasía (2); Hobbes investigaba la procedencia de esta última (3); Addison dedicaba varios números de su *Spectator* a analizar los «placeres de la imaginación» (4). En Alemania, la importancia de la fantasía se dejó sentir más tarde, hallando impugnadores en Bodmer, Breitinger y en otros escritores de la escuela suiza, sobre los cuales pudo no poco la enseñanza de los italianos (Muratori, Gravina, Calepio) y de los ingleses, que, a su vez, tuvieron de secuaces a Klopstock y a la nueva escuela crítica alemana (5).

El sentimiento

En aquel mismo período comenzó a mostrarse más clara la oposición entre los que acostumbraban «*à juger par le sentiment*» y los que solían «*raisonner par principes*» (6). Representante de la teoría del sentimiento fué el francés Du Bos, autor de las *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719). Para él el arte es como un abandonarse «*aux impressions qui les objets étrangers font sur nous*», ahorrando todo trabajo de reflexión. Búrlase, por lo tanto, de los filósofos que combaten la imaginación y, a propósito del elocuente discurso que Malebranche escribió sobre el tema, observa que «*c'est à notre imagination qu'il parle contre l'abus de l'imagination*». Niega, igualmente, toda molestia intelectual en las producciones del arte, afirmando que ésta consiste en el estilo y no en la instrucción; y no respeta demasiado lo verosímil, declarándose incapaz para establecer los confines entre éste y lo maravilloso, dejando a los poetas la milagrosa alianza de los opuestos. Para Du Bos, en suma, no existe más criterio de arte que el sentimiento, al que llama *sexto sentido*. Contra éste no valen los conceptos

(1) *Esame degl'ingegni degl'huomini per apprender le science* (trad. it. de G. Camili. Venezia, 1586), capítulos 9-12.

(2) *De dignitate et augmentis scientiarum*, l. II, cap. 13.

(3) *De homine* (in *Opera Philosophica*, ed. Molesworth, vol. III), cap. 2.

(4) *Spectator*, números 411-421. (*Works*, Londres, 1721, III, páginas 486 a 519).

(5) *Die Discourse der Mahlern*, 1721-1723; *Von dem Einfluss und Gebrauche der Einbildungskraft*, etc., 1727, y otros escritos de Bodmer y Breitinger.

(6) Pascal, *Pensées sur l'éloquence et le style*, § 15.

ni las discusiones, porque en esas materias los juicios del público vencen siempre a los de los literatos y artistas profesionales. Todas las sutiles observaciones de los mayores metafísicos, por justas que sean, no harán sino disminuir en un grado la reputación de que gozan las obras poéticas, no pudiendo, en verdad, despojarlas de los encantos que poseen en el hecho. En vano, por tanto, se intenta desacreditar a Ariosto y a Tasso en Italia, como en vano se intentó hacer otro tanto con el *Cid* entre los franceses; los razonamientos ajenos no nos persuadirán nunca a creer lo contrario de lo que sentimos (1). Estas ideas fueron compartidas por otros escritores franceses, como Cartaut de la Villate, quien observaba que «*le gran talent d'un écrivain qui veut plaire, est de tourner ses reflexion en sentiments*», y como Trublet, para quien «*c'est un principe sûr, que la poésie doit être une expression du sentiment*» (2). No tardaron los escritores ingleses, a su vez, en dar relieve en la teoría de la literatura al concepto de «*emotion*».

Por lo demás, la imaginación venía con frecuencia referida al *ingenio* en los escritores de aquel entonces, *ingenio a gusto*, *gusto a sentimiento*, *sentimiento* a las primeras aprehensiones y a *imaginación* (3). El gusto, como hemos notado, parecía ora *judicativo*, ora *productivo:* fusiones, identificaciones y subordinaciones que prueban cómo estas palabras, en apariencia tan varias, girasen todas en torno de un hecho o concepto mismo. **Tendencia a unificar estas palabras.**

Un crítico alemán, de los poquísimos que han intentado investigar la oscura región en que venía preparándose la estética moderna, considera el concepto del *gusto*, cuya paternidad atribuye a Gracián, como «el más importante teorema estético que falta por descubrir a los modernos» (4). Pero sin decir que el gusto, entendido como la facultad del arte, sería en este caso más que un teorema particular, el principio mismo de la ciencia, y ni insistir sobre la ya aclarada **Dificultades y contradicciones para definirlo.**

(1) *Reflexions critiques sur la poésie et la peinture*, 1719 (7.ª ed. París, 1770), *passim*, secciones 1, 23, 26, 28, 33 y 34.

(2) Cartaut de la Villate, *Essais historiques et philosophiques sur le goût*, La Haya, 1737; Trublet, *Essais sur divers sujets de litterature et de moral*, Amsterdam, 1755.

(3) Du Bois, ob. cit., sec. 33.

(4) Borinski, *B. Gracián*, pág. 39.

relación de Gracián con la teoría de él, hay que repetir que *gusto*, *ingenio*, *imaginación*, *sentimiento* y palabras análogas representan, no nuevos conceptos científicamente poseídos, sino palabras nuevas que respondían a impresiones vagas; *problemas*, a lo sumo, no conceptos; *presentimientos* de territorios por conquistar, no conquista y toma de posesión efectivas. Basta considerar que precisamente los que más empleaban estas palabras, apenas trataban de fijar su pensamiento y se enredaban en las viejas ideas, las únicas que intelectualmente poseían con solidez. Las nuevas palabras eran vanas sombras para ellos; cuando querían abrazarse a ellas, tornaban con los brazos vacíos al pecho.

Ingenio e inteligencia.

Pase que el *ingenio* sea cosa, en cierto modo, distinta de la *inteligencia*. Mas Pellegrini, Tesauro y otros tratadistas acaban siempre por encontrar como puro devaneo del ingenio una verdad intelectual. Trevisano lo definía: «una virtud interna del espíritu que inventa medios para verificar y seguir los conceptos que va componiendo y que se hace ostensible, ora al disponer las cosas que inventamos, ora al exponerlas con claridad, ora al unir con agudas y maneras industriosas objetos que parecen desemejantes, ora al relacionar sus analogías menos ostensibles». Mas, en fin de cuentas, «los actos del ingenio» no se necesita «dejarlos proceder no acompañados de los del intelecto», y tampoco también de los de la razón práctica moral (1). Con más ingenuidad, Muratori consideraba el ingenio como «aquella virtud y fuerza activa con que la inteligencia recoge, une y vuelve a encontrar las semejanzas, las razones y las relaciones de las cosas» (2). Así es que el ingenio, después de haber sido distinto de lainteligencia, se convertía en parte o manifestación de la inteligencia misma. Por una vía diversa, llegaba al mismo resultado Alejandro Pope, que recomendaba enfrenar al ingenio como a vivaz corcel, y notaba que ingenio y juicio se bastan a las veces, porque necesitan ayudarse el uno y el otro, precisamente como marido y mujer. *For wit and judgement often are at strife, Though meant each other's aid like man and wife* (3).

(1) Trevisano, ob. cit., páginas 82-84.

(2) *Perfetta poesia*, l. II, cap. 1 (ed. cit. I, pág. 299).

(3) A. Pope, *An essay on criticism*, *1709* (en *Poetical works*, 1827), páginas 81-82.

Gusto y juicio intelectual.

La misma vicisitud sufrió el concepto o la palabra «gusto», nacido de una metáfora, la cual (como después notó Kant) tenía el valor de oposición a los principios intelectualistas; como decir que de igual modo con que a través de todos los razonamientos en torno al placer de un manjar, quien decide siempre es el gusto, así en las cosas de arte es árbitro inapelable el gusto artístico (1). Y, sin embargo, al definir aquel concepto revuelto contra el intelectualismo, se llegó a las alturas del intelecto y de la razón; y hasta el parangón implícito con el paladar se entendió como *anticipación de la reflexión* «*de même que la sensation du palais anticipe la réflexion*», debía escribir un siglo después Voltaire (2). Intelecto y razón asoman la cabeza en casi todas las definiciones que se intentaron sobre el gusto. «*Une harmonie un accord de l'esprit et de la raison*», decíalo Madame Dacier (1684) (3); «*une raison eclairée qui, d'intelligence avec le cœur, fait toujours un juste choix parmi des choses opposées ou semblables*», el autor de los *Entretiens galants* (4). Según otro autor, citado por Bouhours, el gusto era «un sentimiento natural clavado en el alma, independiente de toda ciencia que pueda conquistarse», y casi un «instinto de la recta razón» (5). El mismo Bouhours, criticando el explicar una metáfora con otra, afirmaba que el gusto tiene mayores relaciones con el «juicio» que con el «ingenio» (6). Al italiano Etorri le parecía que el gusto debiera llamarse más universalmente «el juicio regulado por el arte» (7); Barufaldi (1710) lo identificaba con el «discernimiento» reducido de la teoría a la práctica (8). De Crousaz (1715) observaba que «*le bon gout nous fait d'abord estimer par sentiment ce que la raison aurait approuvé après qu'elle se serait donné le temps de l'examiner assez pour en juger par des justes idées*» (9). Poco

(1) *Kritik der Urtheilskraft* (ed. Kirchmann), § 33.
(2) *Essai sur le goût* (apéndice al libro de A. Gerard, *Essai sur le goût*, París, 1766).
(3) Cit. en Sulzer, *Allg. Th. d. s. K.*, II, pág. 377.
(4) Idem.
(5) *Manière de bien penser* (trad, ital. cit. (diálogo 4).
(6) Idem.
(7) Ob. cit., capítulos 2 y 4.
(8) *Osservazioni critiche* (vol. II de las *Considerazioni*, de Orsi, cap. 8, página 23.)
(9) *Traité du Beau*, ed. de Amsterdam, 1724, I, pág. 170.

antes que él; Trevisano consideraba el buen gusto como un «sentimiento que goza siempre conformándose con lo que la razón consiente», y es válida ayuda del hombre, juntamente con la gracia divina, para reconocer la verdad y el bien, que, después del pecado original, no acierta a distinguir con seguridad y plenitud. En Alemania, para Konig (1727), el gusto era como «una habilidad del entendimiento, producida por el espíritu sano y por el juicio agudo, que hace sentir exactamente la verdad, el bien y lo bello»; y en 1736, para Bodmer (que había sostenido sobre el asunto una larga discusión epistolar con su amigo italiano Calepio), «una reflexión ejercitada, pronta y penetrante en los más menudos detalles, por la cual la inteligencia distingue lo verdadero de lo falso, lo perfecto de lo defectuoso». Calepio y Bodmer eran contrarios al simple «sentimiento», y hacían diferencias entre el «gusto» y el «buen gusto» (1). Siguiendo el mismo sendero intelectualista, Muratori habla de un «buen gusto» hasta de la «erudición»; otros disertaron sobre «el buen gusto en la filosofía».

El no sé qué.

Mejor hacían, quizá, los que quedaban en lo vago y ponían el buen gusto en *un no sé qué*, *je ne sais quoi*, *nescio quid*, añadiendo a las anteriores esta expresión, que no explicaba nada ciertamente, pero que contribuía a hacer sentir la existencia del problema. Largamente trata de ello Bouhours (1671). «*Les italiens* (escribe) *qui tont mystère de tout, emploient en toutes rencontres leur* NON SO CHE, *ou ne voit rien de plus commun dans leurs poëtes*». Después cita pasajes del Tasso y de otros (2). Una indicación se lee en Salvini: «este buen gusto es una palabra que ha nacido en nuestros días; parecè una palabra vagabunda, que no tiene verdadero asiento, y que se refiere a NO SÉ QUÉ, a una fortuna, a un acierto de ingenio (3). En España, el Padre Feijóo, que escribió sobe *La razón del gusto* y sobre *El no sé qué* (1733), dice bellamente: «*En muchas producciones, no solo de la natura-*

---

(1) J. Ulr. König, *Untersuchung von dem guten Geschmach in der Dichtund Redekunst*, Leipzig, 1727; Calepio-Bodmer, *Briefwechesel von der Natur des poetischen Geschmackes*, Zurich, 1736; cfr. para ambos Sulzer, II, pág. 380.

(2) *Les entretiens d'Ariste et d'Eugène.* 1671 (ed. de París, 1734), coloquio V *Le je ne sçai quoi;* vid. Gracián, *Oráculo manual*, núm. 127, y *El héroe*, c. 13.

(3) En las notas a la *Perfetta poesia*, de Muratori.

*leza, sino del arte, y aun mas del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres fuera de aquellas perfecciones sujetas á su comprehension racional, otro genero de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede disipar la razon, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren á su idea, y salimos del paso diciendo que hay un no se qué, que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelacion mas clara de este natural misterio*» (1). Y el presidente Montesquieu escribe: «*Il y a quelque fois dans les personnes ou dans les choses charme invisible, une grace naturelle, qu'on n'a pu definir, et qu'on a été forcé d'appeller le je ne sais quoi. Il me semble qu'est un effet principalement fondé sur la surprise*» (2). Algunos se incomodaban hablando de «la escapatoria del no sé qué», motejándola, no en balde, de confesión de ignorancia. Pero el hecho era que no se sabía salir de la ignorancia sino para caer en la confusión entre gusto y juicio intelectual.

**Fantasía y senqualismo. El correctivo de la fantasía.**

Si al definir ingenio y gusto se caía con frecuencia en el intelectualismo, la *imaginación* y el *sentimiento* se mudaban fácilmente, extremando los conceptos, en afirmaciones sensualistas. Nótese con cuánta energía, al ajustar las cuentas Pallavicino insistió en la no intelectualidad de las imágenes e invenciones fantásticas. «Nada importa al soñador de lo bello (escribe), para comprobar sus conocimientos, que el objeto de éstos sea o no sea el hecho que él se figura; si por tal o cual visión, o vigorosa aprehensión, se inclina a considerarlo presente con un acto de juicio, el gusto de la belleza en cuanto tal belleza no surge del juicio hecho, sino de aquella vista o de aquella viva aprehensión que podría permanecer en nosotros, apenas enmendamos el engaño de la creencia», como sucede al quedarnos traspuestos, cuando, advirtiendo el soñar, retrasamos de grado caer en dulces sueños». Para Pallavicino, la fantasía no puede errar, ya que la asimila en todo y por todo a las sensaciones, incapaces de verdad y de falsedad. Y si el conocimiento fantástico agrada, no es

(1) Feijóo, *Teatro crítico*, t. VI, números 11 y 12.

(2) *Essai sur le goût dans les choses de la nature et de l'art.* Fragmento póstumo (ap. de A. Gérard, obra citada).

porque posea una verdad especial (la verdad fantástica), sino porque finge objetos «falsos, pero gustosos»; el pintor no hace retratos, sino imágenes que, fieles o no, nos deleitamos en contemplar; la poesía proporciona aprehensiones «suntuosas, nuevas, admirables, espléndidas» (1). En el fondo de su pensamiento se encuentra, si no nos engañamos, el sensualismo marinesco. «E del poeta il fin la meraviglia... Chi non sa far stupir vada alla striglia» (2). Aprueba como gran verdad lo que había oído muchas veces al «Píndaro de Savona, Gabriel Chiabrera, de que la poesía está obligada a *enarcar* las cejas» (3). Pero en el *Tratado del estilo*, escrito más tarde (1464), se arrepiente casi de su primera idea más bella, y parece que quiera volver a la «teoría pedagógica». «Aunque en éste y en otro libro (escribe) haya yo filosofado de la poesía más bajamente, considerándola sólo como subalterna de la delectación que nuestra alma experimenta en la menos perfecta operación de imaginar o de aprender con ayuda de la imaginación, y sin embargo de que en este respecto haya apretado un poco los lazos que la atan con lo verosímil, quiero mostrar aquí el otro oficio de la poesía, más eximio y fructuoso, que se sujeta a lo verosímil con el vasallaje más estrecho, el cual oficio es iluminar nuestra mente en el ejercicio nobilísimo del juicio, y convertirse así en nodriza de la filosofía, ofreciéndola una dulce leche» (4). El jesuíta Ettorri, a pesar de inculcar el uso de la fantasía mandando a los oradores a la escuela con los «histriones», amonestaba que la fantasía debe contraerse al simple papel de «mediadora» para llevar al intelecto la verdad y no tomar el dominio; de otro modo, habría que considerar al que lee o escribe, no como a hombre de quien es propia la inteligencia, sino como a bestia que en la fantasía se aquieta» (5).

El concepto de la fantasía como mera sensualidad, se muestra claramente en Muratori, quien, precisamente por estar persuadido de que aquella facultad, abandonada a sí misma, se abandonaría a los delirios del sueño y de la embria-

(1) *Del Bene*, capítulo citado.
(2) Marino, en uno de los sonetos de la *Murtoleide* (1608).
(3) *Del Bene*, l. I, parte I, cap. 8.
(4) *Trattato dello stile* (Roma, 1666), cap. 30.
(5) *Il buon gusto*, páginas 12 y 13.

guez, pone a su lado la inteligencia «como un amigo de autoridad» para que la regule en la elección y combinación de las imágenes (1). En el libro de Muratori *Della forza della fantasia umana* (2), puede verse cuánto le interesó esta facultad y de qué modo la desconocía y menospreciaba; la presentaba en él como facultad material, distinta en efecto de la mental e intelectual, negándola virtud cognoscitiva. Y aunque había notado que la poesía se distingue de la ciencia en el fin, ya que el de ésta trata de «conocer» y el de aquella de «representar» lo «verdadero» (3), sin embargo, en el fondo persistía en concebir la poesía como «arte que deleita», subordinada a la filosofía moral, de la que era una de las tres siervas o subalternas (4). Con poca diferencia, Gravina establecía también que la poesía, con la delectación de la novedad y de la maravilla, debía introducir en la mente de los vulgares «la verdad y los conocimientos universales» (5).

Fuera de Italia sucedía lo mismo. Bacon, aunque habiéndola asignado a la fantasía, o consideraba la poesía al mismo tiempo como una cosa intermedia entre la historia y la ciencia, a la primera de las cuales se aproxima la poesía épica y a la segunda la parabólica, que era para él la forma más alta de la poesía *(«poësis parabolica inter reliquas eminet»)*. En otro pasaje llama a la poesía *«somnium»* o declara desde luego que *«scientias fere non pait»* y que *«pro lusu potius ingenii quam pro scientia est habenda»;* relega música, pintura y escultura entre las artes voluptuosas (6). Addison identificaba los placeres de la imaginación con los productos de los objetos visibles o de las ideas que éstos despiertan; no hay placeres tan grandes como los de los sentidos, ni tan refinados como los de la inteligencia; poniendo en el mismo grado el placer que se experimenta al hallarse con los encuentros entre imitación y cosas imitadas, copias y originales, y en afinar por medio de tal ejercicio el espíritu de observación (7).

---

(1) *Perfetta poesia*, I, cap. 18, páginas 232 y 233.
(2) Venecia, 1745.
(3) *Perfetta poesia*, I, cap. 6.
(4) Obra citada, I, cap. 4, pág. 42.
(5) *Ragion poetica*, I, cap. 7.
(6) *De dignitate*, II, cap. 13; III, cap. 1; IV, cap. 2; V, cap. 1.
(7) *Spectator*, I, capítulo en especial, páginas 487 a 503.

Sentimiento y sensualismo.

El sensualismo de Du Bos y de los demás partidarios del *sentimiento* aparece con notas claras. El arte es para el primero un pasatiempo cuyo placer estriba en sentirse ocupado el espíritu sin fatiga, y en afinidad con el placer de los espectáculos de los gladiadores, las corridas de toros y los torneos (1).

Por estas razones, aun notando la importancia que en la prehistoria de la estética alcanza a aquellas nuevas palabras y a aquellas nuevas concepciones que expresaban; aun reconociendo que obraban como levadura y fermento en el debatido problema estético con que el Renacimiento se había encontrado de la misma manera que lo dejaron los pensadores de la antigüedad, no sabremos percibir, en su aparición, el nacimiento verdadero y propio de nuestra ciencia. Con aquellas palabras y las polémicas que suscitaron, el hecho estético pedía cada vez en voz más alta e insistentemente su justificación teórica. Pero no la obtenía entonces ni por medio de ella ni por ningún otro camino.

(1) Obra citada, sec. 2.



## IV

## LAS IDEAS ESTÉTICAS EN EL CARTESIANISMO Y EN EL LEIBNITZIANISMO Y LA «ÆSTHETICA» DE BAUMGARTEN

**El cartesianismo y la fantasía.**

El mundo oscuro de las ingeniosidades, de los gustos, de las fantasías, de los sentimientos, de los *no sé qué*, no fué sometido a examen, ni, por decirlo así, recogido en los cuadros de la filosofía de Cartesio (Descartes). El filósofo francés aborrecía la imaginación que, según él, derivaba de la agitación de los espíritus animales. Aunque no condenaba del todo la poesía, la admitía solamente en cuanto estuviera regulada por la inteligencia, o sea, por aquella facultad que salva al hombre de los caprichos de la «*folle du logis*». La toleraba, con todo, y estaba dispuesto a no recusar «*aucune chose qu'un philosophe lui puisse permetre sans offenser sa conscience*» (1). Se ha observado con exactitud que Boileau es el equivalente estético del intelectualismo cartesiano, sometido a la rígida *raison (Mais nous que la raison à ses règles engage)*, y partidario entusiasta de la alegoría (2). Nos hemos referido ya incidentalmente a los desahogos de Malebranche contra la imaginación. El espíritu *matemático* difundido en Francia por el cartesianismo, alejaba la posibilidad de un atento examen de la poesía y del arte. El italiano Antonio Conti, espectador allá de las disputas teóricas que en ella se agitaban, hacía de los críticos franceses (La Motte, Fontenelle y sus secuaces), esta descripción: «*Ils ont introduit dans les belles léttres l'esprit et la méthode de M. Descartes; et ils jugent de la poésie et de l'eloquence indepen-*

---

(1) Cartas a Balzac y a la princesa Isabel.

(2) *Art poétique* (1669-1674).

*dament des qualités sensibles. De là vient aussi qu'ils confondent le progrès de la philosophie avec celui des arts. Les modernes, dit l'abbé Terrasson, sont plus grands géometres que les anciens: donc ils sont plus grands orateurs et plus grands poètes»* (1). Contra este «espíritu matemático», introducido en las cosas de arte y de sentimiento, se batallaba todavía en Francia en tiempo de los enciclopedistas; la batalla tuvo resonancia en Italia, como puede verse en las protestas de Bettinelli y de otros escritores. Cuando Du Bos publicó su atrevido libro, hubo un consejero del parlamento de Burdeos, Juan Jacobo Bel, que compuso (1726) una disertación para impugnar la pretensión de convertir el sentimiento en juez del arte (2).

Crousaz; André.

El cartesianismo no podía tener, por consiguiente, una estética de la fantasía. El *Traité du beau*, publicado por el cartesiano ecléctico J. P. de Crousaz (1715), colocaba lo bello, no en lo agradable y en el sentimiento, sobre lo cual no puede discutirse, sino en *lo que se aprueba*, y por tanto, se reduce a *ideas*. Enumeraba cinco de estas ideas: *variedad*, *unidad*, *regularidad*, *orden* y *proporción*, observando que «*la variété temperée par l'unité, la régularité, l'ordre et la proportion ne sont pas assurement des chimères; elles ne sont pas du ressort de la fantaisie, ce n'est pas le caprice qui en décide.*» Tales eran para Crousaz, los caracteres reales de lo bello fundados en la naturaleza y en la verdad. Cuya determinación de la belleza encontraba luego en las bellezas particulares de las ciencias (geometría, álgebra, astronomía, física, historia) de la virtud, de la elocuencia y de la religión, encontrando como se le antojaba en todos estos casos los caracteres preestablecidos (3). Otro cartesiano, el jesuita André (1742) (4), distinguía un bello *esencial*, independiente de toda institución humana y divina; un bello *natural* independiente de las opiniones de los hombres y un bello, hasta cierto punto, *arbitrario*, de institución humana.

---

(1) Cartas al Marqués de Maffei, hacia 1720 (en *Prose e poesie*, II, Venezia, 1756, página 120).

(2) Sulzer, ob. cit., I, pág. 50.

(3) *Traité du Beau*, où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tiréz de la plupart des arts et des sciences, 1715 (2.ª ed., Amsterdam, 1724), capítulos 1 y 2.

(4) *Essai sur le Beau*, París, 1741 (ed. París, 1810).

El primero es regularidad, orden, proporción, simetría (André se apoyaba para esto en Platón y sacaba a relucir la definición de San Agustín). El segundo tiene por medida principal la luz que engendra los colores (y el buen cartesiano no dejaba de aprovecharse en esta parte de las doctrinas de Newton). El tercero pertenece a la moda y a la convención y no puede nunca violar lo bello esencial. Cada una de estas tres formas de lo bello se subdividía después en bello *sensible* o de los cuerpos, y bello *inteligible* o del alma.

Los ingleses; Locke. Shaftesbury, Hutcheson y la escuela escocesa.

Lo mismo que Cartesio en Francia, Locke en Inglaterra (1690) es intelectualista y no conoce otra forma de elaboración espiritual que la reflexión sobre los sentidos. Acoge de la literatura de su tiempo la distinción entre ingenio y juicio; el primero, según él, combina las ideas con agradable variedad y descubre en ellas algunas relaciones y semejanzas para hacer bellas pinturas que diviertan e interesen a la imaginación; el segundo (juicio o intelecto), por el contrario, busca las diferencias con norma de verdad. «El ingenio, satisfecho de la belleza de la pintura y de la vivacidad de la imaginación, no se cuida de ir más allá. En efecto, se equivoca uno cuando emplea sutiles pensamientos, examinándolos con las reglas severas de la verdad y de la sana razón; de donde se desprende que lo que se llama *ingenio* consiste en algo que en nada está de acuerdo con la verdad y con la razón» (1). También en Inglaterra hubo filósofos que desarrollaron una estética trascendental, de color harto más sensualista que la de los cartesianos franceses. Shaftesbury (1709) eleva el gusto a un sentido o instinto de lo bello; sentido del orden y de la proporción, idéntico al moral, que anticipa con sus *preconceptions* o *presentations*, el reconocimiento de la razón. Los tres grados de la belleza son los cuerpos, los espíritus y Dios (2). De Shaftesbury deriva íntimamente Francisco Hutcheson (1723), que hizo popular el *sentido interno de la belleza*, como algo que se interpone entre la sensualidad y la racionalidad y se dirige a conocer la unidad en la variedad, la concordia en lo múltiple, lo ver-

(1) *An essay concerning human understanding* (trad. franc. en *Œuvres* París, 1854), l. II, cap. 11, § 2.

(2) *Characteristics of men, manners, opinions, times*, 1709-1711 (Basilea, 1790, 3 volúmenes).

dadero, lo bueno y lo bello en su sustancial identidad. A este sentido Hutcheson reconduce el placer del arte o de la imitación y de la correspondencia entre copia y original, distinguiendo lo *bello relativo* de lo *absoluto* (1). La misma concepción domina casi en los escritores ingleses del siglo XVIII, como Reid, jefe de la escuela escocesa, y Adam Smith.

**Leibnitz; las pequeñas percepciones y el conocimiento confuso.**

Con más amplitud y con mayor vigor filosófico, Leibnitz abrió la puerta a toda esa multitud de hechos psíquicos que el intelectualismo cartesiano había alejado de sí con horror. En su concepción de la realidad, gobernada por la ley de lo continuo *(natura non facit saltus)* y en la que la escala de los seres va sin interrupción desde los más ínfimos a Dios, la imaginación, el gusto, el ingenio y demás, hallaron con facilidad también puesto en que colocarse. Los hechos que ahora llamamos estéticos se identifican con la cognición *confusa* de Cartesio, que podía ser clara sin ser por lo demás distinta; terminología, como sabemos, derivada de la escolástica, y sugerida, acaso, de manera particular por Duns Scoto, que tuvo reediciones y fortuna en los albores del siglo XVII (2).

Ya en el libro *De cognitione, veritate et ideis* (1684), Leibnitz, después de haber distinguido la *cognición* en *obscura vel clara*, y la *clara* en *confusa vel distincta*, y la *distincta* en *adæquata vel inadæquata*, observaba que los pintores y los demás artistas, a pesar de dar juicios excelentes de las obras de arte, no saben luego darse cuenta de ellos, y a quienes les preguntan sobre el caso, suelen responder que lo que ellos condenan obedece a desear un NO SÉ QUÉ (*«at iudicii sui rationem reddere sæpe non posse, et quærenti dicere, se in re, quæ displicet, desiderare nescio quid»)* (3). Tienen, pues, cognición clara, pero confusa y no distinta; conocimiento fantástico, diremos nosotros, y no raciocinativo; este último en materia de arte, es excluido. Son cosas que no podemos definir. *«On ne les fait connaître que par des exemples, et, au reste, il faut dire que c'est un je ne sais*

(1) *Enquiry into the original of our ideas of beauty and virtue*, Londres, 1723 (trad. franc., Amsterdam, 1749).

(2) Véase pág. 210 en el presente volumen.

(3) *Opera philosophica* (ed. Erdmann), pág. 78.

*quoi, jusqu'à ce qu'on en déchiffre la contexture»* (1). Pero estas *«perceptions confuses ou sentiments* tienen *plus grande efficacité que l'on ne pense; ce sont elles qui forment ce je ne sais quoi, ces goûts, ces images des qualités des sens»* (2). Resulta claro que al tratar de ellas, Leibnitz se refería a las discusiones estéticas, de que se ha hablado en el capítulo anterior; y, en efecto, recuerda en un cierto punto el libro de Bouhours (3).

Intelectualismo de Leibnitz.

Pudiera parecer que aplicando la palabra *«claritas»* a los hechos estéticos y negándoles la *«distinctio»*, Leibnitz reconocía su carácter propio, no sensual, ni al mismo tiempo tampoco intelectual. No podían parecer sensuales para él puesto que tienen su *«claritas»*, distinta del deleite o de la conmoción sensual, ni intelectuales, puesto que están desprovistas de *«distinctio»*. Pero la *«lex continui»* y el intelectualismo leibnitziano nos prohiben acoger semejante interpretación. *Oscuridad y claridad* son aquí grados cuantitativos de un conocimiento único, *distinto* o *intelectual*, al que tienden ambos y que alcanza el grado más alto. Admitiendo, en efecto, que los artistas juzgan con percepciones confusas, claras, pero no distintas, no se excluye que éstas puedan ser corregidas y reforzadas por el conocimiento intelectivo. El objeto mismo que la fantasía conoce confusamente, pero claramente, viene conocido por el intelecto clara y distintamente. Lo que equivaldría a decir que una obra de arte puede ser perfeccionada con el determinarla merced al pensamiento. En la misma terminología adoptada por Leibnitz, en que el sentido y la fantasía se presentan *oscuros* y *confusos*, hay una sombra de desprecio y la afirmación implícita de una forma única verdaderamente cognoscitiva. No puede entenderse de otra manera la definición leibnitziana de la música como *«exercitium artimeticæ occultum nescientis se numerare animi»*. Y en otra parte dice: *«Le but principal de l'histoire, aussi bien que de la poésie, doit être d'enseigner la prudence et la vertu par des exemples, et puis de montrer le vice d'une manière qui en donne l'aversion et*

(1) *Nouveaux essais*, II, cap. 22.
(2) Ídem, prefaz.
(3) Ob. cit., II, cap. 11.

*qui porte ou serve à l'éviteér»* (1). La «*claritas*», atribuída a los hechos estéticos, es, en suma, no diferencia específica, sino parcial anticipación de la «*distinctio*» intelectiva. Desde luego que es un progreso el haber llegado a este grado; pero, en último análisis, la doctrina de Leibnitz no es fundamentalmente distinta del de aquéllos que, forjando las nuevas palabras e intuiciones que hemos estudiado, habían parado de algún modo la atención en la pecularíedad de los hechos estéticos.

**Especulaciones sobre el lenguaje.** Este invencible intelectualismo se observa en las especulaciones, que cada vez se hicieron más vivas, sobre el lenguaje. Los críticos del Renacimiento y del siglo XVI, cuando trataron de levantarse contra las gramáticas meramente empíricas y preceptivas y darlas un cierto sistema, cayeron en el *logicismo*, para el cual las formas gramaticales eran explicadas como *rellenos*, *impropiedades*, *metáforas*, *elipsis*. Así Julio César Scaligero (1540); así también el más profundo de todos, Francisco Sánchez (Sanctius o Sanzio), llamado EL BROCENSE. El cual, en su *Minerva* (1587), sostiene que los nombres se imponen a las cosas racionalmente; excluye las interjecciones, como meros signos de alegría o de dolor, de las partes del discurso; no admite nombres heterogéneos o heteróclitos, y elabora la sintaxis mediante cuatro figuras de construcción, proclamando el principio «*doctrinam supplendi esse valde neccessariam*», o, lo que es igual, que las variedades gramaticales se explican con la elipsis, la abreviación y con la falta respecto de la forma lógica típica (2). La misma dirección siguió Gaspar Scioppio, que combatió (violentamente, como tenía por costumbre) la vieja gramática, propagó todo lo que pudo la gramática *sanctiana*, que estuvo algún espacio casi desconocida, y publicó un libro con el título de *Grammatica philosophica* (3). No hay que olvidar entre los críticos del siglo XVII a Jacobo Perizonio, autor de un comentario a la obra de Sánchez (1687). Entre los filósofos propiamente dichos, Bacon discurría sobre la gramática

(1) *Essais de Théodicée*, parte II, § 148.

(2) Francisci Sanctii, *Minerva seu de causis linguæ latinæ commentarius*, Salamanca, 1587 (ed. con adiciones de G. Scioppio, Padova, 1663), cf., l. I, capítulos 1, 2, 9, y el libro IV.

(3) Gasperis Scioppi, *Grammatica philosophica*. Milano, 1628 (Venezia, 1728).

filosófica y sobre las calidades y defectos de las distintas lenguas (1). En 1660, Claudio Lancelot y Arnauld publicaron la *Grammaire générale et raisonnée de Port-Royal*, aplicación rigurosa del intelectualismo cartesiano a las formas gramaticales, dominada por el prejuicio del artificio del lenguaje. Locke y Leibnitz investigaron sobre el lenguaje (2), y aunque sean muy grandes los méritos del segundo como promovedor de indagaciones históricas acerca del lenguaje, ninguno de los dos acertó con un concepto nuevo. Leibnitz alimentó toda su vida el pensamiento de una lengua universal, de un «*ars characteristica universalis*», de cuyas combinaciones esperaba grandes progresos científicos; pensamiento que sorprendió la mente de otros (Wilkins) antes que la suya, y que acarician hoy otros muchos, aunque sea perfectamente absurdo.

Para corregir las ideas estéticas de Leibnitz, era necesario cambiar los fundamentos mismos de su sistema, y por lo tanto, el cartesianismo en que se había apoyado. No realizaron esto sus discípulos, antes al contrario, se nota en ellos una mayor acentuación del intelectualismo. Cristian Wolff, dando forma escolástica a las geniales observaciones del maestro, consideraba como primera parte del sistema la doctrina del conocimiento concebido como «órgano o instrumento», que acompañaban después el derecho natural, la ética y la política, componiendo todos juntos el «órgano» de la actividad práctica; el resto era o teología o metafísica o pneumatología o física (doctrina de la psiquis y doctrina de la naturaleza fenoménica). Aunque Wolff distingue una fantasía productiva, dominada por el principio de razón suficiente y distinta de la meramente asociativa o caótica (3), sin embargo, una ciencia de la fantasía considerada cual *nuevo valor teórico* no puede hallar puesto adecuado en ese sistema. El conocimiento inferior, como tal, pertenecía a la Pneumatología, y no estaba en grado de poseer un órgano suyo propio, sino, a lo más, tenía que formar parte del organismo constituído, que la corregía y superaba merced al conoci- Cr. Wolff.

(1) *De dignitati ecc*, l. VI, cap. 1.
(2) Locke, *An essai ecc*, l. III; Leibnitz, *Nouveaux essais*, l. III.
(3) *Psychol. empirica* (Francfort y Leipzig, 1738), párrafos 138-172.

miento lógico, del mismo modo que la Ética procedía respecto de la «*facultas appetitiva inferior*». Y de igual suerte que en Francia a la filosofía de Cartesio responde la poética de Boileau, así también en Alemania, a las teorías cartesianoleibnitzianas de Wolff respondía la poética racionalista de Gottsched (1729) (1).

**Investigación de un órgano del conocimiento inferior.**

En efecto, entreveíase también que en las facultades inferiores tenía lugar una distinción entre lo perfecto y lo imperfecto, entre valores y no valores. Varias veces se ha citado un párrafo de un libro (1725) del leibnitziano Bülffinger, que dice así: «*Vellem existerent qui circa facultatem sentiendi, imaginandi, attendendi abstrahendi et memoriam præstarent quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, præstitit circa intellectum: hoc est ut in artis formam redigerent quicquid ad illas in suo usu dirigendas et iuvandas pertinet et conducit, quem ad modum Aristoteles in Organo logicam sive facultatem demonstrandi redegit in ordinem* (2).» Pero el que lea el pasaje en el texto, se dará cuenta inmediatamente de que el órgano soñado se reduce no más a una serie de recetas para reforzar la memoria, educar la atención y cosas semejantes, que una *técnica*, en suma, y no una Estética. Análoga idea había manifestado antes en Italia Trevisano (1708), el cual, afirmando posible una educación de los sentidos por obra de la mente, admitía asimismo un *arte del sentimiento* «que dará prudencia a las costumbres y buen gusto al conocimiento» (3). Obsérvese además que Bülffinger pasaba en su tiempo por despreciador de la poesía, hasta el punto de que contra él se escribió una disertación para demostrarle «que la poesía no disminuye la facultad de concebir distintamente las cosas» (4). Bodmer y Breitinger se propusieron deducir «todas las partes de la elocuencia con certeza matemática» (1727). El segundo diseñó una *Lógica de la imaginación* (1740), a la que asignaba el estudio de las semejanzas y de las metáforas; pero de haber cumplido su propósito, es de suponer que difícilmente no hu-

(1) Joh. Cr. Gottsched, *Versuch einer critischen Dichtkunst*, Leipzig, 1729.

(2) *Dilucidationes philosophicæ de Deo, anima humana et mundo*, 1725 (Tubinga, 1768), § 268.

(3) Pref. a las *Rifless. sul gusto*, ed. cit., pág. 75.

(4) Borinski, *Poetik. d. Renaiss*, pág. 380, nota.

biera hecho cosa distinta desde el punto de vista filosófico, de los tratados que sobre la materia habían compuesto los retóricos del siglo XVII.

**Alejandro Baumgarten: la «Æsthetica»**

En tales disputas y tentativas se formó el joven Alejandro A. Baumgarten, de Berlín, que desde el campo de la filosofía de Wolff, y estudiando y enseñando a la vez poesía y elocuencia latina, hubo de tomar la cuestión donde estaba, tornando a pensar sobre el modo de reducir los preceptos de los retóricos a rigor y sistema filosófico. En Septiembre de 1735, a los veintiún años, como tesis de habilitación para el doctorado, pudo publicar un opúsculo: *Meditationes philosophicæ de nonnullis ad poëma pertinentibus* (1), en que se escribió por primera vez la palabra «Estética» como nombre de ciencia especial (2). Baumgarten concedió gran importancia a su descubrimiento juvenil, y llamado a enseñar en la Universidad de Francfort, en 1742, y luego de nuevo en 1749, dió algunos cursos de estética «*quædam consilia dirigendarum facultatum inferiorum, novam per acroasin, exposuit*» (3). En 1750 dió a la estampa el primer volumen de su amplio tratado, en el que la palabra *Æsthetica* subía a los honores del frontispicio (4); en 1758 publicó una segunda parte, más floja; sus achaques y la muerte, acaecida en 1762, le impidieron llevar a cabo la obra total.

**La estética como ciencia del conocimiento sensible.**

¿Qué es la estética para Baumgarten? Su objeto son los hechos sensibles (αἰσθητά), que los antiguos distinguieron diligentemente en toda sazón de los mentales νοητά (5). La estética es, pues, *scientia cognitionis sensitivæ*, *theoria liberalium artium*, *gnoseologia inferior*, *ars pulcre cogitandi*, *ars analogi rationis* (6). La Retórica y la Poética constituyen dos disciplinas especiales y dependientes, a las cuales la Estética deja las distinciones de los géneros literarios y de otras determinaciones menudas (7); porque las leyes que ella investiga, se difunden por todas las artes, como estrella

(1) *Halæ Magdeburgicæ*, 1735 (ristampa a cura di B. Croce). Nápoles, 1900.
(2) *Med.*, § 116.
(3) *Æsthetica*, I, pref.
(4) *Æsthetica*, Scripsit Alexander Gottlieb Baumgarten, Prof. Philosophiæ, Traiecti cis Viadrum, Impens, Ioannis Christiani Kleyb, 1750; 2.ª parte, 1758.
(5) *Med.*, § 116.
(6) *Æsth.*, § 1.
(7) *Med.*, § 117.

de navegantes, para cada una *(quasi cynosura quædam specialium)* (1); conviene formularlas, no con relación a pocos casos, con inducción incompleta y de modo empírico, sino atendiendo a la universalidad del hecho *(falsa regula peior est quam nulla)* (2). La estética no puede confundirse con la psicología, que proporciona tan sólo los supuestos; ciencia independiente, da las normas del conocimiento sensible *(sensitive quid cognoscendi)* (3) y se ocupa de la «*perfectio cognitionis sensitivæ qua talis*», que es la belleza *(pulcritudo)*, como su contrario la imperfección y la fealdad *(deformitas)* (4). Hay que excluir de la belleza del conocimiento sensible *(pulcritudo cognitionis)* la belleza de los objetos y de la materia *(pulcritudo obtetorum et materiæ)*, con la que se ha solido malamente confundir, por achaques del empleo lingüístico, ya que las cosas torpes pueden pensarse bellamente y las bellas feamente *(quacum ob receptan rei significationem saepe sed male confunditur; possunt turpia pulcre cogitare ut talia et pulcriora turpiter)* (5). Las representaciones poéticas son las confusas o fantásticas; la distinción o la intelectiva, no es poética. Cuanto mayor es la determinación, tanto mayor es la poesía; los individuos «*omnimode determinata*», son altamente poéticos, como poéticos son las imágenes, los fantasmas y todo lo que se refiere al sentido, el juicio de las representaciones sensibles o fantásticas es el gusto o el *iudicium sensuum* (6). — Tales son, en síntesis, las verdades que exponía Baumgarten en las *Meditationes*, y con muchas distinciones y ejemplos, en la *Æsthetica*.

Crítica de los juicios sobre Baumgarten.

Los críticos alemanes observan, casi con unanimidad (7), que Baumgarten, en el lugar por él asignado a la estética, ciencia del conocimiento sensitivo, debiera haber desarrollado una especie de *Lógica inductiva*. Hay que descargarle de la censura. Más filósofo, acaso, que sus críticos, compren-

(1) *Æsth.*, § 71.
(2) *Æsth.*, § 53.
(3) *Med.*, § 115.
(4) *Æsth.*, § 14.
(5) *Æsth.*, § 18.
(6) *Med.*, § 92.
(7) Ritter, *Gesch. d. Philos.* (trad. franc., *Histoire de la philosophie moderne*, III, pág. 365); Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, pág. 168; J. Schmidt. *L. u. B.*, página 48.

dió que toda Lógica inductiva es intelectiva, porque conduce a abstracciones y formaciones de concepto. La relación entre la «*cognitio confusa*» y los hechos poéticos y artísticos, que son los del gusto, había sido puesta de relieve por Leibnitz antes que por Baumgarten; ni éstos, ni Wolff, ni otros partidarios de la escuela, pensaron jamás que con el tratado de la «*cognitio confusa*» y de las «*petites perceptions*» pudiese entenderse como una Lógica de la inducción. Por lo demás, los mismos críticos atribuyeron, a guisa de compensación, a Baumgarten, un mérito que no le pertenece, al menos en la medida que ellos dicen. En opinión de esos críticos, Baumgarten hizo una revolución trocando en diferencia específica la meramente gradual y cuantitativa de Leibnitz (1) y haciendo de lo confuso algo que ya no era negativo, sino positivo (2), con atribuir a la cognición sensitiva «*qua talis*» una «*perfectio*», y rota de tal suerte la unidad de la mónada leibnitziana, y dejando a un lado la «*lex continui*», hubiera fundado la estética. Paso de gigante que le aseguraría el nombre de padre efectivo, no putativo, de la nueva ciencia.

Mas para merecer en buen derecho este título, Baumgarten hubiera debido deshacer las contradicciones en que se encerraban con Leibnitz todos los intelectualistas. No bastaba poner una «*perfectio*»; después de todo, eso era la «*claritas*», que atribuía Leibnitz a la cognición confusa o imperfecta. Era preciso sostener aquella perfección «*qua talis*» contra la «*lex continui*», alejándola de todo revoltiño intelectualista. De otro modo habría vuelto al callejón sin salida de lo verosímil, que es y no es lo falso; del ingenio, que es y no es el intelecto; del gusto, que es y no es juicio intelectual; de la imaginación y del sentimiento, que son y no son sensualidad y complacencia materiales. Y a pesar del nuevo nombre, a pesar de haber insistido (concedámoslo empero) mucho más de lo que insistió Leibnitz sobre el carácter sensible de la poesía, no hubiera nacido todavía la estética como ciencia.

**Intelectualismo de Baumgarten.**

Ahora bien, Baumgarten no salvó ninguno de los obstáculos mencionados. A esta conclusión nos lleva un exa-

(1) Danzel, *Gottsched*, pág. 218; Meyer, *L. u. B.*, páginas 35-8.
(2) Schmidt, ob. cit., pág. 44.

men atento y sin prejuicios de sus obras. En las *Meditationes* no acierta a distinguir claramente fantasía e intelecto, cognición confusa y cognición distinta; la ley de continuidad le lleva a poner una escala de más y de menos; entre las cogniciones, las oscuras son menos poéticas que las confusas; las distintas no son poéticas, pero las de los géneros (o sea las distintas e intelectuales) son también poéticas, tanto más poéticas cuanto más bajo es el género; los conceptos compuestos son más poéticos que los simples; los de mayor comprensión son «*extensive clariores*» (1). En la *Estética*, determinando con más detalles su pensamiento, Baumgarten nos descubre abiertamente sus defectos. Si en la Introducción puede parecer todavía que la verdad estética es para él el conocimiento de lo individual, la ilusión, esa apariencia, se disipa más tarde en aclaraciones posteriores. Como buen objetivista, admite que a la verdad metafísica y objetiva corresponde en el espíritu la subjetiva, la verdad lógica en su amplio sentido, o *estético-lógica* (2). La plenitud de tal verdad es, no la del género ni la de la especie, sino la del individuo. El género es verdadero; la especie, más verdadera; el individuo, mucho más verdadero (3). La verdad lógica formal se adquiere «*cum iactura*» de mucha y grande perfección material: «*quid enim est abstractio, si iactura non est?*» (4). Sentado esto, la verdad lógica se distingue de la estética en que la verdad metafísica y objetiva, ora se presenta a la inteligencia siendo *verdad lógica en sentido estricto*, ora al análogo de la razón y a la facultad cognoscitiva inferior, y es *verdad estética* (5). Verdad la última inferior a la primera, que el hombre, a consecuencia del «*malum metaphysicum*», no puede siempre alcanzar (6). Así las verdades morales se presentan de un modo a un poeta cómico y de otro al filósofo de la ética; un eclipse se describe de un modo por el astrónomo y de otro por el pastor, que habla de él a sus compañeros y a su bella (7). Los universales son,

(1) *Med.*, §§ 19, 20, 23.
(2) *Æsth.*, § 424.
(3) Ob. cit., § 441.
(4) *Æsth.*, § 560.
(5) Ob. cit., § 424.
(6) Ob. cit., § 557.
(7) Ob. cit., § 425, 429.

en parte, accesibles a las facultades inferiores (1). Supongamos a dos filósofos que disputan: un dogmático y un escéptico, y un esteta que sienta. Si los argumentos de ambas partes se equilibran de tal suerte que el esteta no llegue a darse cuenta de dónde está lo verdadero y dónde lo falso, aquella apariencia es para él *verdad estética;* si uno de los dos descompone al adversario de modo que resulte su error evidente, el error puesto en claro será también *falsedad estética* (2). Las verdades propiamente estéticas son, pues —he aquí la palabra decisiva—, las que no son del todo verdaderas ni del todo falsas; esto es, las verosímiles. «*Talia autem de quibus non complete quidem certi sumus, neque tamen falsitatem aliquam in iisdem appercipimus, sunt verisimilia. Est ergo veritas æsthetica, a potiori dicta verisimilitudo, ille veritatis gradus, qui, etiamsi non evectus sit ad completam certitudinem, tamen nihil contineat falsitatis observabilis*». (3). Y más especialmente a continuación: «*Cuius habent spectatores auditoresve intra animum quum vident audiuntve, quasdam anticipationes, quod plerumque fit, quod fieri solet, quod in opinione positum est, quod habet ad hœc in se quandam similitudinem, sive id falsum (logice et latissime), sive verum sit (logice et strictissime), quod non sit facile a nostris sensibus abhorrens: hoc illud est* εἰκός *et verisimile quod, Aristotele et Cicerone assentiente, sectetur œstheticus*» (4). Lo verosímil abraza lo que es verdadero y cierto al intelecto y a los sentidos; lo que es cierto a los sentidos, pero no al intelecto; las cosas probables lógica y estéticamente; lo que es lógicamente improbable, pero estéticamente probable, y hasta las cosas estéticamente improbables, pero complejamente probables, y las cosas de que no se advierte la improbabilidad (5). Con esto volvemos a la admisión del imposible y del absurdo, del ἀδύνατον y del ἄτοπον aristotélicos.

Y si de tales parágrafos, de capital importancia para la inteligencia del verdadero pensamiento de Baumgarten, se

(1) Ob. cit., § 445.
(2) Ob. cit., § 448.
(3) Ob. cit., § 483.
(4) *Æsth.*, § 484.
(5) Ob. cit., § 485 y 486.

pasa a releer la introducción a su obra, se encuentra el mismo concepto común y erróneo de la facultad poética. A quien le objetaba que no hay para qué ocuparse del conocimiento confuso e inferior, ya porque «*confusio mater erroris*», ya porque «*facultates inferiores, caro, debellandæ potius sunt quam èxcitandæ et confirmandæ*», respondía: que la confusión es condición para probar la verdad; que la naturaleza no da saltos de la oscuridad a la distinción; que a la luz meridiana se llega, desde la noche, a través de la aurora *(ex nocte per auroram meridies);* que sobre las facultades inferiores está bien gobierno, pero no tiranía *(imperium in facultates inferiores poscitur, non tyrannis)* (1). Es, pues, por lo tanto, el mismo modo de ver de Leibnitz, de Trevisano y de Bülffinger. Baumgarten está en continua sospecha de que se le acuse de ocuparse de cosas indignas de un filósofo. «*Quousque tandem* (exclama) ¿tú, profesor de filosofía teórica y moral, te atreves a alabar mentiras y mezclas de verdad y de falsedad como obra noble?» (2). Si de algo quiere guardarse es del sensualismo, desenfrenado e inmoral. La *perfección sensitiva* del cartesianismo y del wolffianismo mostraba alguna tendencia a confundirse con el simple deleite, con el sentimiento de la perfección de nuestro organismo (3). Cuando, en 1745, un tal Quistorp atacó la teoría estética de él diciendo que si la poesía consistía en la perfección sensual, era dañosa para los hombres, Baumgarten escribió desdeñosamente que se felicitaba de carecer de tiempo para responder a críticos de tal catadura, que confundían su «*oratio perfecta sensitiva*» con una *oratio perfecte* (esto es, *omnino) sensitiva*» (4).

Nombre nuevo y contenido viejo.

En toda la Estética de Baumgarten, fuera del título y de las primeras definiciones, se siente el tufo de lo anticuado y de lo común. Hemos visto referirse, en lo que concierne al principio de su ciencia, a Aristóteles y a Cicerón: en otro

(1) Ob. cit., § 7, 12.

(2) *Æsth.*, § 478.

(3) Cfr. Wolff, *Psych. empir.*, § 511 y el pasaje de Cartesio allí citado; véanse también los §§ 542 a 550.

(4) Th. Joh. Quistorp, en *Neuen Bücher-Saal*, 1745; fasc. 5; *Erweis dass die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen, kann;* y A. A. Baumgarten, *Metaphysica*, 2.ª ed. 1748 pref.; Cfr. Danzel, *Gottsched* páginas 215 y 221.

punto relaciona explícitamente su Estética con la Retórica de la antigüedad, recordando la verdad observada por el estoico Zenón «*esse duo cogitandi genera, alterum perpetuum et latius, quod Rhetorices sit, alterum concisum et contractius, quod Dialectices*» e identificando el primero con el *horizonte estético*, y el segundo con el lógico (1). En las *Meditationes* se apoya en Scaligero y en Vossio (2). De los escritores más modernos, además de los filósofos Leibnitz, Wolff, Bülffinger, cita a Gottsched, a Arnoli (3), Werenfelds, Breitinger (4). Por medio de éstos, pudieron llegar hasta él las discusiones sobre el gusto y la fantasía, si es que no conocía directamente a Addison y Du Bos, y los italianos, tan estudiados a la sazón en Alemania, y la semejanza con los cuales salta a la vista. Con sus predecesores más bien se sintió Baumgarten de acuerdo que en contradicción. Ninguna conciencia de revolucionario hay en él, y si, efectivamente, estallan a lo mejor revoluciones sin que se tenga conciencia de ellas, tal fué su caso. La obra es aún una voz del problema estético que pide su solución; una voz tanto más fuerte cuanto que pronuncia una consigna: proclama una nueva ciencia, que presenta con perfecto arreglo escolástico; da a lo que nazca un bautismo prematuro y lo llama «Estética» con un nombre que quedará. Pero el nombre nuevo está vacío de contenido verdaderamente nuevo; la armadura filosófica carece de cuerpo que la revista. El excelente Baumgartem, hombre lleno de entusiasmo y de convicciones, a veces tan agudo y perspicaz en su latín escolástico, es una simpática y respetable figura en la historia de la estética, pero siempre de la ciencia en formación, no de la ciencia formada, de la estética *condenda*, no de la *condita*.

(1) *Æsth.*, § 122.
(2) *Med.*, § 9.
(3) Ob. cit., §§ 111, 113.
(4) *Æsth.*, § 11.

# V

## JUAN BAUTISTA VICO

Vico, descubridor de la ciencia estética.

El revolucionario que, dejando a un lado el concepto de lo verosímil y entendiendo de modo nuevo la *fantasía*, penetró en la verdadera índole de la poesía y del arte, y descubrió, por decirlo así, la ciencia estética, fué el italiano Juan Bautista Vico.

Diez años antes que se publicara en Alemania el primer opúsculo de Baumgarten, aparecía en Nápoles (1725) la primera *Scienza nuova*, que desarrollaba, sobre la naturaleza de la poesía, ideas anticipadas ya en 1721, en el libro *De constantia iurisprudentis*, fruto de «veinticinco años de continuada y áspera meditación» (1). En 1730, Vico tornaba al tema con nuevos desarrollos, que dieron lugar a dos libros *(Della sapienza poetica* y *Della discoperta del vero Omero)* en la segunda *Scienza nuova*. Y no se cansaba nunca de repetirlas e inculcarlas a sus mal dispuestos contemporáneos, todas las veces que se le presentaba la ocasión, en prólogos y en cartas, en poesías para bodas y para funerales y hasta en los atestados que tenía que extender como censor público de libros.

¿Qué ideas eran éstas? Ni más ni menos (se puede decir) que la resolución del problema, planteado por Platón, tocado y no resuelto por Aristóteles y vuelto en vano a tratar de nuevo, de varias maneras, a partir del Renacimiento. — La poesía ¿es cosa racional o irracional, espiritual o brutal? Si

---

(1) *Scienza nuova prima*, l. III, cap. 5. (*Opere* di G. B. Vico, ordinate da S. Ferrari, 2.ª ed., Milano, 1852-1854).

es espiritual, ¿cuál es su cualidad propia y en qué se distingue de la historia y de la ciencia?

Platón la había confinado, como sabemos, en la parte vil del alma, entre los espíritus animales. Pero Vico la reeleva haciendo de ello período de la historia de la humanidad. Como su historia es ideal, cuyos períodos no son hechos contingentes, sino formas del espíritu, hace de aquél un momento de la historia ideal del espíritu, una forma del conocimiento. La poesía procede primero del entendimiento, pero después del sentido; confundiéndola con éste, Platón no había reconocido el puesto que le corresponde, y la había arrojado de su República. «Los hombres *sienten* ante todo *sin advertirlo;* después *advierten* con el ánimo perturbado y conmovido; finalmente, *reflexionan* con mente pura. Esta dignidad es el *Principio de las sentencias poéticas*, que se forman con los sentidos de *pasiones* y *afectos*, a diferencia de las *sentencias filosóficas*, que se forman de la *reflexión* con *raciocinios;* tanto más se acercan éstos a la verdad cuanto más se elevan a los *universales*, y tanto más ciertas son aquéllas cuanto más se aproximan a los *particulares*» (1). Grado fantástico, pero relleno de valor positivo.

**Poesía y filosofía; fantasía e intelecto.**

El grado fantástico es, en efecto, independiente y autónomo, con relación al intelectivo, que no sólo no le añade ninguna perfección, sino que puede servir para destruirlo. «*Los estudios de la Metafísica y de la Poesía son naturalmente opuestos entre sí*, puesto que aquélla purga la mente de los prejuicios de la infancia, y ésta se sumerge y derrama en ellos; porque aquélla resiste al juicio de los sentidos, y ésta hace su principal regla de ellos; porque aquélla debilita la fantasía, y ésta la quiere robusta; porque aquélla se jacta de no hacer del espíritu cuerpo, y ésta se deleita principalmente en dar cuerpo al espíritu. De aquí que los pensamientos de aquélla son todos abstractos, y los conceptos de ésta son tanto más bellos cuanto más corpulentos se forman. En suma: la mente estudia para que los doctos conozcan la verdad de las cosas, desprovistas de toda pasión... y la fantasía quiere inducir a los hombres vulgares a obrar según la verdad, con el mecanismo de harto perturbados afectos, sin

(1) *Scienza nuova seconda*, Elementi, LIII.



los cuales no lo podrían conseguir. Así es que en todo el tiempo después, en todas las lenguas que nos son conocidas, no hubo nunca un hombre que fuera a la vez gran metafísico y gran poeta, de la casta excelsa de los poetas de que fué Homero padre y príncipe» (1). Los poetas son el *sentido;* los filósofos, el *intelecto* del género humano (2). La *fantasía* es «tanto más *robusta* cuanto más *débil* es el raciocinio» (3).

Cierto es que la «reflexión» puede ser cantada en verso, mas no por eso se convierte en poesía: «las *sentencias abstractas* son de *filósofos*, porque contienen universales, y las *reflexiones* sobre esas *pasiones* son de *poetas falsos y fríos* (4). Los poetas que «cantan las bellezas y las virtudes de las mujeres por *reflexión*... son filósofos que razonan en versos o en rimas de amor» (5). Unas son las ideas de los filósofos y otras las de los poetas; idénticas estas últimas a las de los pintores, de las que no difieren «más que por las palabras y los colores» (6). Los grandes poetas nacen, no en las edades de reflexión, sino en las de imaginación, que se llaman de barbarie; así Homero en la barbarie antigua; Dante en la Edad Media, en «la retoñada barbarie de Italia» (7). Los que han querido hallar en el padre de la poesía griega la sabiduría filosófica, han confundido lo posterior con lo anterior, porque los siglos de los poetas preceden a los de los filósofos y las naciones niñas fueron de sublimes poetas. La locución poética nace de la prosaica, por «necesidad de naturaleza», no «por capricho de placer»; las fábulas o *universales fantásticos* se concibieron antes que los *universales razonados*, esto es, *filosóficos*» (8).

Con estas observaciones justificaba al par que corregía Vico, la sentencia de Platón en la *República*, negando a Homero la sabiduría, toda la sabiduría, la legisladora de los Li-

---

(1) *Scienza nuova. pr.*, l. III, cap. 26.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. II, intr.
(3) Ob. cit., Elementos, XXXVI.
(4) Ob. cit., l. II, Sentenze eroiche.
(5) Carta a De Angelis del 25 de Diciembre 1725.
(6) Carta a De Angelis citada.
(7) *Scienza nuova seconda*, l, III; Carta a De Angelis cit., *Giudizio su Dante*.
(8) *Scienza nuova sec.*, l. II, Lógica poética.

curgos, de los Carondas y de los Solones; la filosófica de los Taletos, de los Anacarsis y de los Pitágoras; la militar de los capitanes de ejércitos (1). A Homero (dice) corresponde la sabiduría, sí, pero únicamente la *sabiduría poética*. Las comparaciones e imágenes homéricas, arrancadas de fieras y salvajes, cosas son incomparables, pero «tanto acierto no es ciertamente de ingenio domesticado y civilizado de una filosofía determinada» (2).

Si alguno, en épocas de reflexión, poetiza, es porque se vuelve muchacho; pone «la mente en cepos», porque no reflexiona con la inteligencia, sino que sigue la fantasía y se sumerge en los particulares. Si el verdadero poeta habla de ideas filosóficas, no es porque «las recibe dentro, para que las disuelva la fantasía», sino «porque se encara con ellas como si las viera en una plaza o en un teatro» (3). La comedia nueva, que apareció después de Sócrates, está, sin duda, impregnada de ideas filosóficas, de universales intelectuales, de «géneros inteligibles de las costumbres humanas»; pero sus autores fueron poetas en tanto en cuanto supieron cambiar lo lógico en fantástico, convirtiendo aquellas ideas en retratos (4).

La línea divisoria entre arte y ciencia, fantasía e intelecto márcase aquí bastante profunda; las dos actividades distintas, después de estas contraposiciones tantas veces remachadas, permanecen inconfundibles. Y con mano casi tan firme se traza la división entre poesía e historia. Vico, sin referirse al pasaje aristotélico, viene implícitamente a explicar por qué no le pareció jamás a Aristóteles la poesía más filosófica que la historia, y a refutar, al mismo tiempo, el error de que a la historia concierne lo particular y a la poesía lo universal. La poesía se asimila a la ciencia, no porque sea contemplación de conceptos, sino porque, como ella, es ideal. «Completamente ideal» ha de ser la óptima fábula poética; «por la idea el poeta da todo el ser a las cosas que no lo tienen; por lo que dicen los maestros de tal arte que es

Poesía e historia.

(1) *Respublica*, l. IX.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. III.
(3) Carta a De Angelis, citada.
(4) *Scienza nuova sec.*, l. III, passim.

toda fantástica, como de pintor de ideas, no icástica, como de pintor de retratos. De ahí que se llame divinos a los poetas y a los pintores, por tal semejanza con Dios creador» (1). Vico protesta contra los que censuran a los poetas porque, según los tales, exponen lo falso. «Las fábulas óptimas son las verdades que más se acercan a la verdad ideal, a la verdad eterna de Dios, por lo que son incomparablemente más ciertas que las verdades de los historiadores, que las suministran con frecuencia con arreglo al capricho, a la necesidad y a la fortuna; pero el capitán que finge, a guisa de ejemplo, Torcuato Taso en su Godofredo, es cual debe ser el capitán de todos los tiempos, de todas las naciones. Tales son todos los personajes poéticos, por todas las diferencias, que no pueden tener sexo, edad, temperamento, hábito, nación, república, grado, condición, fortuna. No son sino propiedades eternas de los animales humanos, razonadas por políticos y filósofos económicos y morales y puestas en retratos por los poetas» (2). Continuando y aprobando parte la observación de Caltesvetro de que si la poesía es imagen de lo posible, debe estar precedida de la historia, imitación de lo real, y proponiéndose la dificultad de que los poetas precedieran a los historiadores, Vico resuelve el problema identificando la historia con la poesía; la poesía fué la historia primitiva, las fábulas narraciones verdaderas, Homero el primer historiador, o mejor, «un carácter heroico de hombres griegos, en cuanto éstos narraron, cantando, sus historias» (3). Poesía e historia, en su origen, son, pues, idénticas, o, por mejor decir, indistintas. «Mas así como no pueden darse ideas falsas, porque lo falso consiste en la desconcertada combinación de ideas, así tampoco puede darse tradición, por fabulosa que sea, que no se funde en algún motivo verdadero (4). De aquí una idea del todo nueva de la mitología, no ya como invención arbitraria y calculada, sino como espontánea visión de la verdad, tal cual se presentaba al espíritu de los hombres primitivos. La poesía da la imagen fantástica;

(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 4.

(2) Carta a Solla de 12 de Enero 1729; Cfr. *Scienza nuova seconda*, Elementos, XLIII.

(3) *Scienza nuova seconda*, l. III.

(4) *Scienza nuova pr.*, l, III, cap. 6.

la ciencia o filosofía, la verdad intengible; la historia, el conocimiento de lo cierto.

Lenguaje y poesía son, para Vico, sustancialmente idénticos. Refutando «ese error común de los gramáticos», según los que el lenguaje en prosa nace primero y el poético después, «dentro de los orígenes de la Poesía, tales como aquí se han descubierto», encuentra «los orígenes de las lenguas y los orígenes de las letras» (1). Para hacer este descubrimiento se requiere una «fatiga tan enojosa, molesta y pesada, cuanto era menester para despojarnos de nuestra naturaleza y penetrar en la de los primeros hombres de Hobbes, de Grocio, de Pufendorf, desprovistos de hecho de toda habla y de los que luego brotaron las lenguas de las naciones gentiles» (2). Pero el fruto cosechado correspondió a la fatiga soportada. Por él pudo advertir el error de que las lenguas nacieron por convención, y como decía, que «significasen a *beneplácito*», cuando, por el contrario, «por éstos sus naturales orígenes deben haber significado *naturalmente* lo que es fácil observar en la lengua vulgar latina... que ha formado casi todas sus voces trasladándolas del natural, o por propiedades naturales, o por efectos sensibles; generalmente, la metáfora forma el mayor cuerpo de las lenguas en todas las naciones« (3). Con esto se refuta también el común error de los gramáticos «que el hablar de los prosistas es propio e impropio el de los poetas» (4). Los tropos poéticos que se colocaban bajo la especie de metonimias, parecieron a Vico «nacidos de la naturaleza de las naciones primitivas por un capricho de algunos que sobresalieron en la poesía» (5); «el habla por semejanzas, imágenes, comparaciones, nacida de inopia de géneros y de especies que se necesitan para definir las cosas con propiedad y, en consecuencia, por necesidad de naturaleza común a todos los pueblos (6). Las primeras lenguas debieron consistir «en actos mudos o

Poesía y lenguaje.

(1) *Scienza nuova seconda*, l. II, Corollari d'intorno all'origine delle lingue, etc.

(2) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 22.

(3) *Scienza nuova pr.*, l. II. «Corollari d'intorno all'origine delle lingue, etc.»

(4) Ob. cit.. l. II. «Corollari, etc.».

(5) *Scianza nuova pr.*, l. III, cap. 22.

(6) *Scienza nuova sec.*. l. III. «Pruove filosofiche».

con cuerpos que tuvieran relaciones naturales con las ideas que se querían significar (1)». Sutilmente junto a estos lenguajes figurados, no sólo los jeroglíficos, sino los emblemas, las empresas caballerescas, las armas y blasones que calificó de «jeroglíficos de la Edad Media» (2). En la barbarie medieval «debió entre los italianos volver la lengua muda... de las primeras nociones gentiles, con las cuales sus autores, antes de encontrar las lenguas articuladas, debieron explicarse a guisa de mudos por actos o cuerpos que tuviesen relaciones naturales con las ideas, que entonces debían ser muy sensibles, de las cosas que querían significar; cuyas expresiones, vestidas después con palabras vocales, debían haber hecho toda la evidencia del habla poética» (3). De donde tres especies o fases de las lenguas, lenguas *divinas* mudas, lenguas *heroicas* por empresas y lenguas *por hablas*. Hasta soñó con un etimológico universal «diccionario de voces mentales, común a todas las naciones».

La lógica inductiva y la formal.

Quien tenía tales ideas acerca de la fantasía, las lenguas y la poesía, no podía estar muy satisfecho de la Lógica formal o verbalista, aristotélica o escolástica. «La mente humana (dice Vico) usa el intelecto cuando, por cosas que siente, recoge algo que no cae bajo los sentidos, que es lo que justamente quiere decir a los latinos la palabra *intelligere*» (4). En un rápido esbozo de la historia de la Lógica, escribe: «Vinieron Aristóteles, que enseñó el silogismo, que es un método que más bien explica los universales en sus particulares, que une particulares para recoger universales, y Zenón, con el sorites, que responde al método de los filosofantes modernos, sutilizando mejor que agudizando el ingenio. Ambos no hicieron otra cosa de notable en pro del género humano. Con gran razón, Verulamio, gran filósofo y político a la vez, propone, encomienda e ilustra la inducción en su Órgano, siendo imitado todavía por los ingleses, con gran fruto de la experimental filosofía.» (5); de aquí también la crítica que hace de las matemáticas, consideradas siempre,

(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 22.
(2) Ob. cit., l. III, capítulos 27 a 33.
(3) Carta a De Angelis, citada.
(4) *Scienza nuova sec*, l. II, introduc.
(5) *Scienza nuova sec.*, l. II. Ultimi corollarii, § VI.

pero más especialmente en aquellos tiempos, como tipo de la ciencia perfecta.

Vico no era solamente revolucionario de hecho, sino que tenía la conciencia de serlo; sabía que estaba en oposición con todo lo que se había pensado sobre el particular por los autores anteriores a él. Sus nuevos principios de la poesía son «todos opuestos (dice), no distintos, de los que desde Platón y su discípulo Aristóteles hasta nuestros días, por Patrizi, Scaligero y Castelvetro imaginados; y se encuentra la poesía ser *la lengua primera común de todas las naciones*, incluso de la hebrea» (1). Con esos principios (insiste en otro lugar) «se vino abajo todo lo que sobre el origen de la poesía se dijo primero por Platón, después por Aristóteles, hasta nuestros Patrizi, Scaligeros y Castelvetros, hallándose que por defecto de humano raciocinio nació la poesía tan sublime como por filosofías, las cuales vinieron en seguida por artes, poéticas y críticas, antes por estas mismas no provino otra igual ni mayor...» (2). En la Autobiografía se alaba de haber descubierto «otros principios de la poesía de aquellos que los griegos, latinos y otros habían creído y sobre los cuales basaron otros la mitología» (3).

Vico contra las teorías poéticas anteriores.

Aquellos viejos principios «lanzados por Platón y confirmados por Aristóteles» fueron la anticipación o prejuicio con que habían tropezado los escritores de razón poética, (de los cuales cita a Jacobo Mazzoni). Las cosas que dijeron hasta los más graves filósofos como Patrizi y otros sobre el origen del canto y de los versos, son tonterías, que Vico se avergüenza casi de referir (4). Es curioso verle comentar, con los principios de la *Scienza nuova*, el arte poética horaciana, tratando de extraer de la misma un sentido plausible (5).

Es probable que de los escritos de los contemporáneos conociese los de Muratori, cuyo nombre cita, y de Gravina, a quien tuvo ocasión de tratar personalmente. Pero, en verdad, si leyó las páginas de la *Perfecta poesía* y de la *Fuerza*

(1) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 2.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. II. «Della metafisica poetica».
(3) *Vita scritta da sè medesimo*, en *Opera*, ed. cit., IV, pág. 365.
(4) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 37.
(5) *Note all'arte poetica di Orazio*, en *Opere*, ed. cit., VI, páginas 52 a 79.

*de la fantasía*, no pudo quedar satisfecho del trato que allí se daba a la facultad fantástica, a la que él atribuía fuerza y concedía tanta importancia. En Gravina debió inspirarse, acaso, para decir lo contrario. En este último, acaso (si no en los escritores franceses como Le Bossu) encontró aquella falsa idea del Homero de la sabiduría repuesta, que combatió tan vivamente y a ultranza. La nula inteligencia del mundo fantástico y poético es una de las mayores censuras que haya dirigido al cartesianismo. Decía de sus tiempos que estaban «sutilizados por los métodos analíticos, y por una filosofía que profesa adormecer todas las facultades espirituales que proceden del cuerpo, y, sobre todo, *la de imaginar* que hoy se detesta como madre de todos los errores humanos»; tiempos de una sabiduría que paraliza todo lo generoso de la mejor poesía, separando de esta última la inteligencia (1).

Juicios de Vico sobre los gramáticos y lingüistas predecesores suyos.

Igualmente pensaba en lo que concierne a las teorías sobre el lenguaje. La índole de su nacimiento, o sea la naturaleza de las lenguas, nos ha costado harto áspera meditación; y comenzando por el *Cratilo* de Platón, del cual en una de otras obras filosóficas nos hemos deleitado con error (alude a la doctrina seguida por él en su primer libro, *De antiquissima italorum sapientia)*, hasta Wolfang, Lazio, Julio César, Scaligero, Francisco Sanzio (Sánchez) y otros, no encontramos cosa alguna que pueda satisfacer nuestro entendimiento, tanto, que Juan Clerico, a propósito de cosas parecidas a las nuestras, dice que no hay nada, en toda la filología, que envuelva mayores dudas y dificultades (2). Pasa revista y critica en otros sitios a los principales gramáticos y filósofos del Renacimiento. La Gramática, dice, nos da las reglas para hablar *derecho*. La Lógica, las del hablar *verdadero*. Y como por orden natural el hablar con verdad debe preceder al hablar rectamente, por eso Julio César de la Scala, con generoso esfuerzo, seguido por todos los mejores gramáticos posteriores, se puso a razonar de las causas de la lengua latina con los principios de la lógica. Pero falló en la

(1) Carta a De Angelis, citada.

(2) *Scienza nuova prima*, l. III, cap. 22. Véase la recensión de Clerico (Le Clerc), referida en *Opere*, IV, pág. 382.

gran empresa, sosteniendo los principios lógicos de un filósofo particular, los contenidos en la Lógica de Aristóteles, los cuales principios, por ser demasiado universales, no sirven para explicar los casi infinitos particulares que por naturaleza se presentan al que quiere razonar acerca de una lengua determinada. Por eso Francisco Sánchez se adelantó a él con gran valentía, esforzándose en su *Minerva*, con su famosa elipsis, por explicar los innumerables particulares que observa en la lengua latina, y con éxito dudoso, para salvar los principios universales de la Lógica de Aristóteles, llega forzado e inoportuno a un sinnúmero de locuciones latinas, de las que cree suplir los suaves y elegantes defectos que el latín tiene en su desarrollo (1). Muy otra génesis tuvieron las partes de la oración y la síntesis que la que suponen los que imaginaron que los pueblos «que encontraron su lengua debieron ir antes a la escuela con Aristóteles» (2). El mismo juicio debió extender a la dirección lógico-gramatical de Port-Royal, habiendo notado que la Lógica de Arnaldo (Arnauld) estaba calcada sobre la planta de la de Aristóteles (3).

**Influencia de los escritores del siglo XVII sobre Vico.**

Mayor simpatía sintió Vico por los retóricos del siglo XVII, en que tenemos abreviado algo como un presentimiento de la ciencia estética. También para Vico, el *ingenio* (que se refería a la fantasía y a la memoria) era «el padre de todas las invenciones»; llamaba al juicio de la poesía *juicio de los sentidos*, lo que equivale a las palabras «gusto» y «buen gusto», no empleadas por él en este respecto. Conocía, sin duda, los tratadistas de la *agudeza* y del *buen concepto*, pues en un árido manual retórico, escrito para uso de su escuela (en el que sería imposible buscar una sombra de su verdadero pensamiento), cita a Pablo Beni, a Pellegrini, a Pallavicino, al marqués de Orsi (4). Hacía Vico aprecio del tratado de Pallavicino sobre el *Estilo* y no le era desconocido el libro *Del Bene*, del mismo autor (5). Acaso en su mente dejó ras-

(1) *Giudizio intorno alla grammatica d'Antonio d'Aronne* (e *Opere*, VI, páginas 149 y 150).

(2) *Scienza nuova sec.*, l. II. «Corollari d'intorno all'origini delle lingue, etc.».

(3) *Vita*, l. c., pág. 343.

(4) *Instituzioni oratorie e scritti inediti;* Napoli, 1865, páginas 90 y siguientes. De «Sententiis, vulgo *Del ben parlare in concetti*».

(5) Carta al Duque de Laurenzana, 1.° Marzo 1732. Cfr. carta a Muzio Gaeta.

tro aquel destello de ingenio del jesuíta, cuando afirmaba que la poesía consiste en las primeras *aprehensiones*. No menciona a Tesauro, pero no debe dudarse de que lo conocía, porque en el tratado de la *Scienza nuova*, a continuación de la poesía, de los «blasones», de las «empresas gentilicias», de las insignias militares, de las «medallas» y de cosas semejantes, se refiere al desarrollo que hace Tesauro de tales «argucias figuradas» en el *Cannocchiale aristotelico* (1). Argucias eran para Tesauro, como cualquiera otra expresión espiritual y metafórica: obras de la fantasía, según Vico; de la fantasía que se explica, no solamente con las palabras, sino con las líneas y los colores, con los «lenguajes mudos». Conocía algo de Leibnitz. Este gran alemán y Newton eran para él «los dos primeros ingenios de su edad» (2). En cambio, de los intentos estéticos alemanes de la escuela de Leibnitz no parece que tenga noticia. Su Lógica poética descríbese, en efecto, independiente y anterior al Órgano de las facultades inferiores de Bülffinger, a la *Gnoseología inferior* de Baumgarten y a la *Logik der Einbildungskraft*, de Breintinger. En realidad, Vico, si por una parte se suma a la vasta reacción del Renacimiento contra el formalismo y el verbalismo escolástico, que iniciada por la restauración de la experiencia y del sentido (Telesio, Campanella, Galileo, Bacon), había de llevar también a la restauración del valor de la fantasía en la vida espiritual y social; por otra parte, precede al Romanticismo.

La Estética en la «Ciencia Nueva».

La posición que la nueva teoría poética de Vico tiene en el conjunto de su pensamiento y en el organismo de la *Ciencia nueva*, no se ha visto claramente en toda su importancia; el filósofo napolitano continúa siendo considerado el inventor de la *Filosofía de la historia*. Pero por ésta se entiende una tentativa de razonar la historia concreta, deduciendo conceptualmente épocas y acontecimientos, Vico se hubiera propuesto un problema en el cual su esfuerzo, como los de tantos otros después, se hubiera estrellado seguramente. Su filosofía de la historia, su historia ideal, su *Sciencia nuova d'intorno alla comune della natura delle nazioni*,

(1) Véase pág. 221, en el presente volumen.
(2) *Scienza nuova sec.*, l. I, «Del método».

en realidad, no tiene nada que ver con la historia concreta y empírica que se desarrolla en el tiempo. Por eso no es historia, sino ciencia de lo ideal, filosofía del espíritu. Que Vico, por lo demás, haya hecho grandes descubrimientos de historia propiamente dicha, confirmados en gran parte por la crítica moderna (por ejemplo, sobre el desenvolvimiento de la poesía épica helénica y sobre la naturaleza y génesis de los feudos en la antigüedad y en la Edad Media), es, en verdad, digno del mayor relieve. Pero esta parte de su obra se distingue de la fundamental y propiamente filosófica. Ahora, si la parte filosófica es una doctrina que expone los momentos ideales del espíritu o, como él decía, «las modificaciones de nuestra mente humana», de tales momentos o modificaciones, Vico definió el primero, desarrollando, con amplitud, no el momento lógico, ético y económico (aunque sobre todos estos derrama luz vivísima), sino el momento *fantástico* o *poético*. Al descubrimiento de la fantasía creadora está dedicada la mayor parte de la segunda *Ciencia nueva;* de los «nuevos principios de la Poesía» descienden las teorías del lenguaje, de la mitología, de la escritura, de las figuraciones simbólicas, etc. Todo su «sistema de la civilización, de la república, de las leyes, de la poesía, de la historia y, en una palabra, de toda la humanidad», se basa en la reivindicación de la fantasía, tiene por fundamento ese descubrimiento, que es el nuevo punto de vista de Vico. El autor mismo observaba que el libro segundo, dedicado a la *Sapiencia poetica*, «en donde se hace un descubrimiento opuesto al de Verulamio», forma «casi todo el cuerpo de la obra»; pero también los libros primero y tercero versan casi por completo sobre las producciones de la fantasía. Pudiera decirse, por ende, que la verdadera *Ciencia nueva de Vico es la Estética*, o al menos, la *Filosofía del espíritu*, desarrollando en ella, muy particularmente, lo que concierne a la *Filosofía del espíritu estético*.

Errores de Vico.

Entre tantos puntos luminosos, mejor, en un haz tan grande de luz, quedan, sin embargo, en su pensamiento, zonas oscuras y ángulos en sombra. Por no haber distinguido Vico la *historia concreta* y *filosofía del espíritu* se aventura a formar períodos históricos que no corresponden a los reales, y que son, a veces, algo así como alegoría o *mitología*

de su misma filosofía del espíritu. De aquí la multiplicidad de aquellos períodos (generalmente tres) que Vico encuentra en la historia de la civilización en general, de la poesía, de las lenguas, etc. «Los primeros pueblos que fueron los niños del género humano fundaron antes el *mundo de las Artes;* luego los filósofos, que vinieron mucho tiempo después, y que fueron realmente los viejos de las naciones, fundaron el mundo de las ciencias, por lo que fué del todo *realizada la humanidad»* (1). Históricamente es verdad, entendiendo por aproximación este esquema de desenvolvimiento; pero verdad, con todo, aproximativa. Por efecto de la misma confusión entre filosofía e historia, negaba a los pueblos primitivos toda lógica intelectiva, concibiendo como poéticas sus físicas, cosmologías, astronomías y geografías, sino también sus morales, economías y políticas. Ahora bien; un período de la historia concreta de la humanidad, en absoluto poético, alejado de abstracciones y de razonamientos, ni ha existido nunca ni tampoco puede concebirse. Una moral, una política, una física, por imperfectas que sean, suponen siempre la obra del intelecto. La anterioridad ideal de la poesía no puede materializarse en una época histórica de civilización.

En conexión con éste aparece otro error, en el que cae Vico diferentes veces, cuando afirma «que el fin principal de la poesía» es «enseñar al vulgo ignorante a obrar virtuosamente» y «encontrar fábulas apropiadas al entendimiento popular que perturben con exceso» (2). Teniendo en cuenta sus explicaciones explícitas sobre la inesencialidad de las abstracciones y de los artificios intelectuales en la poesía; teniendo en cuenta además que para él la poesía se rige por sí misma, sin apoyos ajenos; teniendo en cuenta que Vico fijó con claridad la peculiaridad teórica de la fantasía, semejante proposición no puede entenderse como un retorno a la teoría pedagógica y heteronoma de la poesía, sustancialmente superada; pero, sin duda, es consecuencia de su hipótesis histórica de una época de la civilización por entero poética, cuya educación, la ciencia y la moral, fuese obra de poetas.

---

(1) *Scienza nuova sec.*, «Ultimi Corollarî», § 5.

(2) *Scienza nuova pr.*, l. III, cap. 5; *Scienza nuova sec.*, l. II. «Della metafisica poetica», y l. III, al principio.

Otra consecuencia de ello es la de que los «universales fantásticos» aparecen alguna vez ante Vico como universales imperfectos (conceptos empíricos o representativos, como después se llamaron). Mas, por otra parte, la individualización de éstos es tan enérgica, tan acentuada su naturaleza afilosófica, que puede decirse que predomina en ellos su significado, de formas puramente fantásticas. Nótese, por último, que Vico no emplea siempre los términos fundamentales del mismo modo. *Sentido*, *memoria*, *fantasía*, *ingenio*, no definen siempre con claridad sus mudables relaciones de sinonimia o de diversidad. El «sentido», unas veces parece estar fuera del espíritu y otras ser el primer momento de éste; los poetas son unas veces el órgano de la «fantasía», otras el «sentido» de la humanidad. «Memoria dilatada llama alguna vez Vico a la fantasía. Incertidumbres de un pensamiento virgen y original, y por eso, no fácilmente gobernable.

**Progreso de realización.**

Distinguir la filosofía del espíritu de la historia, las modificaciones de la mente humana de las vicisitudes históricas de los pueblos, la Estética de la civilización homérica; y continuando los análisis de Vico, determinar con mayor exactitud las verdades por él afirmadas, las diferencias que señaló, las identificaciones que entrevió; purgar, en una palabra, la Estética de los residuos de las viejas retóricas y Poéticas y de todo esquematismo atropellado de su autor: este es el campo de labor, el progreso que había que realizar, después del descubrimiento de la autonomía del mundo estético, debida al genio de Juan Bautista Vico.

---



## VI

## DOCTRINAS ESTÉTICAS MENORES DEL SIGLO XVIII

Fortuna de Vico.

No tuvo efecto este progreso por entonces. Las páginas de la *Scienza nouva*, relativas a la doctrina estética, fueron las menos conocidas y eficaces de todo el resto del libro maravilloso. No es que no haya, como veremos, vestigios de las ideas estéticas de Vico en algún escritor italiano contemporáneo o de generaciones inmediatamente posteriores; los hay, de un modo extrínseco y materiales, y, por lo tanto, estéril. Fuera de Italia, la *Scienza nouva* (anunciada por un connacional, en 1726, en los *Actos* de Leipzig, con el benévolo comentario que *magis indulget ingenio quam veritati*, y con la alegre nueva que *ab ibsis italis tædio magis quam applausu excipitur*) (1), fué citada, como es sabido, al final del siglo por Herder, Goethe y pocos más (2). En relación con la poesía, esto es, con la cuestión homérica, dió como muestras algunos extractos suyos Wolff, a quien los había señalado Cesarotti (3), después de la publicación del libro *Prolegomena ad Homerum* (1795), sin que ni entonces ni después se sospechase la importancia de la doctrina poética general, de la que era simple corolario o ejemplo la hipótesis homérica. Wolff (1807) creyó encontrarse con un ingenioso precursor

---

(1) Vico, *Opere*, ed. cit., IV, pág. 305.

(2) Herder, *Briefe zur Beförderung der Humanität*, 1793-7, carta 59; Goethe, *Italien, Reise*, 5 Marzo 1787.

(3) Carta de Wolf a Cesarotti del 5 de Junio de 1802, en Cesarotti, *Opere*, volumen XXXVIII, páginas 101 a 112. Cfr. ivi., páginas 43, 44, 66 y 67, y vol. XXXVII, páginas 281, 284, 324. Vid. en toda la cuestión de las relaciones de Wolff con Vico, B. Croce, *Bibliografia vichiana*, páginas 51, 56-58 y *Supplemento*, páginas 12 a 14.

en un problema especial, no ante un hombre cuya estatura intelectual era muy superior a la del mero filólogo.

Escritores italianos: A. Conti.

Sin apoyarse en el libro de Vico, que no formó verdadera escuela, hay, pues, que añadir que, por fuerzas nuevas o por otra vía, el pensamiento supo alzarse entonces a la región hasta la cual el solitario filósofo napolitano se había elevado. Un esfuerzo notable realizó en Italia el veneciano Antonio Conti para establecer una teoría filosófica de la poesía yde las artes, del que nos quedan, en esbozo, muchos trabajos en torno a la fantasía, a las potencias del alma, a la intuición poética y materias análogas, todas las cuales habían de formar un amplio tratado sobre la belleza y sobre el arte. Conti, que en un principio había profesado ideas semejantes a las de Du Bos, afirmando que el poeta debe «poner todo en imágenes», que el gusto es indefinible como el sentimiento, que hay gentes sin gusto, como hay ciegos y sordos, y que había polemizado contra el cartesianismo en la literatura, abandonó en seguida esta teoría sensual y sentimental (1). E investigando la naturaleza de la poesía, confesaba que no le satisfacían Castelvetro, Patrizi y Gravina. «Si Castelvetro observa que tan sutilmente ha escrito sobre la Poética de Aristóteles, hubiese destinado dos o tres capítulos a explicar filosóficamente la idea de la imitación, hubiera resuelto de un golpe, un día, cuestiones que se planteó sobre las teorías poéticas, no bien definidas. Patrizi, en su *Poética* y en su controversia con Torcuato Tasso, no determina nunca la idea filosófica de la imitación; reúne muchas cosas de gran utilidad sobre la historia política; pero pierde inútilmente la doctrina platónica que entremezcla, y que si hubiera reunido sin sofismas en un punto determinado, hubiese cambiado de aspecto. Gravina se refirió en su *Ragion poetica* a un no sé qué de la idea filosófica de la imitación; pero, demasiado diligente para inferir de ella las reglas de las poesías líricas, dramáticas y épicas, y para ilustrarlas con los ejemplos de los más celebrados poetas griegos, latinos e italianos, no acertó a desarrollar ampliamente la idea fecunda que se propuso» (2). Buen conocedor de la literatura filosó-

(1) Carta en francés a la presidenta Ferrant (1719) y al Marqués de Maffei, en *Prose e Poesie*, vol. II (1756), páginas LXXXV-CIV y CVIII-CIX.

(2) *Prose e Poesie*, vol. I; 1739, pref.

fica europea contemporánea, Conti no ignoraba la teoría de Hutcheson, pero la rechazaba enérgicamente, y notando: «¿a qué multiplicar las facultades?» El alma es una sola; únicamente, para comodidad escolástica, se distinguen en ella tres facultades: sentido, fantasía, intelecto, de las cuales la primera «investiga el objeto presente, la fantasía el lejano, a lo que también se reduce el papel de la memoria; pero el objeto del sentido y de la fantasía es siempre singular; no hay más que la mente, el intelecto, el espíritu, que recojan lo universal de la comparación de las cosas singulares». Hutcheson, «antes de introducir un nuevo sentido para el placer de la belleza», hubiera debido «fijar los límites de estas tres potencias cognoscitivas, y demostrar que el placer ocasionado por la belleza no es la resultante de los tres placeres de estas tres potencias o del solo placer intelectivo, al que se reducen, si se hace bien el análisis de las operaciones del alma». El engaño del escritor escocés dimanaba de separar el placer de las facultades cognoscitivas, constituyendo el primero un especial y vacuo sentido de la belleza (1). Conti, rehaciendo la historia de las distintas opiniones de los críticos en torno a la doctrina aristotélica de lo universal en la poesía, concedía gran importancia al diálogo *Naugerius seu de Poëtica* de Fracastoro (2); más bien, por un momento, parece que está próximo a coger la esencia de lo universal poético, poniéndolo en lo *característico*, por virtud del cual llamamos *bellísimas* hasta las cosas más *horrendas;* «Balzac, en todos sus viajes, no vió nunca una vieja bella; en sentido poético o pintoresco, una vieja es bellísima cuando está pintada con aquellas facciones que mejor muestran los achaques de la edad». Pero inmediatamente después identifica lo característico con lo *perfecto de Wolf*, «no diverso del ente, ni el ente de lo verdadero que los escolásticos llaman trascendental, que es el objeto de todas las artes y de todas las ciencias, y al que decimos objeto de la poesía cuando, por medio de imágenes fantásticas, extasía el intelecto y mueve la voluntad, transportando una y otra potencia al mundo ideal y arquetipo, del cual, después de San Agus-

(1) *Prose e Poesie*, vol. II, páginas CLXXI-XXVII.
(2) Véase en este volumen § sobre Fracastoro, pág. 216.

tín, diserta ampliamente el padre Malebranche en la *Investigación de la verdad* (1). De este modo, el universal de Fracastoro se cambia completamente en el universal de la ciencia: «de los singulares, por razón de sus determinaciones infinitas, no conocemos clara y distintamente más que algunas propiedades comunes; es decir, que no hay ciencia sino de los universales. Por consiguiente, decir que la poesía tiene por objeto la ciencia o lo universal, es lo mismo; eso quiso, después de Aristóteles, Navagero» (2). «Los universales fantásticos del señor Vico» (con el cual había cruzado Conti alguna carta), no le abrieron nuevos horizontes. El señor Vico «habla mucho de ellos» y «quiere que los hombres más toscos, considerándolos, no para el deleite por la utilidad ajena, sino como necesidad de explicar sus sentimientos con arreglo a la naturaleza, engendren con una lengua poética los elementos de una teología, de una física, de una moral completamente poéticas». Sin embargo, Conti se excusa si por el momento no examina tal «cuestión crítica», reputando únicamente que «de muchas maneras puede demostrarse que estos universales fantásticos son la materia y el objeto de la poesía, en cuanto contienen en sí las ciencias o las cosas consideradas en sí mismas» (3). Precisamente lo contrario de lo que el «señor Vico» había querido afirmar. Conti se ve forzado luego a preguntarse cómo siendo el universal poético el mismo que el científico, la poesía tiene por objeto, no lo verdadero, sino lo verosímil. Y responde, descendiendo al punto de vista de Baumgarten o vulgar: «Cuando las ciencias están particularmente matizadas de lo verdadero, pasamos a lo verosímil». Imitar es dar la impresión de lo verdadero; mas esto se hace tomando solamente algunos rasgos, en cuyo procedimiento consiste precisamente lo verosímil. Si se quiere describir poéticamente el arco iris, se debe prescindir de gran parte de las doctrinas de la óptica de Newton: así es que a la descripción poética faltarán «muchas circunstancias de la demostración matemática; lo que quede será, pues, lo verosímil o lo singular «que despierta la idea uni-

(1) *Prose e Poesie*, II, páginas 242-246.
(2) Ob. cit., pág. 249.
(3) Ob. cit., II, páginas 252-253.

versal que ha quedado en la mente del hombre docto». El gran arte de la poesía consiste en «escoger el fantasma particular, que contenga en sí más puntos de la doctrina universal, y que, injerto en el ejemplo, dé color el precepto, que yo lo encuentre sin buscarlo y que en los sucedidos de los demás hallemos propios sucedidos (1). «De aquí que no bastando a la poesía la imitación, acude a la *alegoría;* en las poesías antiguas una cosa se lee y otra se sobreentiende.» De aquí también el consabido ejemplo de los poemas homéricos, en los cuales, por lo demás, Conti observa que algo irreductible se escapa a la enseñanza y a la alegoría, de tal modo que se justifica, al menos parcialmente, la condenación platónica (2). Conti conoce una especie de fantasía distinta de la sensitividad pasiva: «la que el padre Malebranche llama la imaginación activa y Platón arte imaginaria, y que comprende todo lo que se llama ingenio, sagacidad, juicio, buen gusto del poeta para usar o dejar de usar a tiempo y en sazón las reglas o las licencias del arte y para corregir las extravagancias de los fantasmas» (3). Acerca del buen gusto literario conviene con la sentencia de Trevisano, haciéndolo consistir en «ponerlos entre sí en armonía, restringiendo, en sus límites y modos, las facultades cognoscitivas del ánimo, la memoria, la fantasía, el intelecto, de tal modo que una no sobresalga sobre otra» (4).

Quadrio y Zanotti.

Conti, con el asiduo trabajo del pensamiento y la investigación de lo mejor, se mantuvo al más alto nivel de la especulación estética de entonces (con excepción del solitario Vico), nivel mismo que alcanzaba en Alemania Baumgarten. Pasemos rápidamente sobre otros escritores italianos como Quadrio (1739), autor de la primera gran enciclopedia de literatura universal, el cual definía la poesía como «ciencia de las cosas humanas y de las cosas divinas, expuesta al pueblo en imágenes, hecha con palabras ligadas a medida» (5), o como Francisco María Zanotti (1768), que la definía «arte

(1) *Prose e Poesie*, I, páginas 233-234.

(2) Ob. cit. pref.

(3) Ob. cit., II, pág. 127.

(4) Ob. cit., I, pág. XLIII.

(5) Fr. Sav. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, vol. I, parte I, dist. I, cap. 1.°

de versificar con el fin de deleitarnos» (1), definiciones la primera digna de un compilador medieval de tesoros, y ésta de un fabricante de la misma época de artes rítmicas y recetarios. Unicamente trabajó con seriedad Melchor Cesarotti, en cuestiones estéticas.

Cesarotti dirigió su atención a la poesía popular y primitiva; tradujo e ilustró con disertaciones los cantos de Ossian; rebuscó antiguas poesías españolas y hasta cantos mejicanos y lapones; estudió la poesía hebrea; consumió la mayor parte de su vida en torno de los poemas homéricos, estudiando lo que la crítica proponía y había propuesto respecto de su génesis y composición, y discutiendo entre los primeros la teoría homérica de Vico. Además disertó sobre el origen de la poesía, sobre el deleite de la tragedia, sobre el gusto, sobre lo bello, sobre la elocuencia, sobre el estilo, y puede decirse que sobre todas las cuestiones formuladas hasta aquel entonces en materia de arte (2). M. Cesarotti.

Algún eco de Vico parece sorprenderse en lo que dice de La Motte, que «poseía la lógica, pero no sabía que la *lógica de la poesía* es distinta de la *ordinaria;* tenía mucho espíritu, pero no conocía más que el espíritu, y no parece que se diese cabal cuenta de la diferencia grande que va de la prosa sensata a la poesía; el verdadero Homero, con sus agradables defectos, agradará más que su Homero reformado, con su fría y afectada virtud» (3). Cesarotti planeaba (1762) una gran obra teórico-histórica, en la primera parte de la cual «se había de suponer que no existe ni la poesía ni el arte poética, y se trataría de buscar por qué caminos pudiera un razonador ilustrado llegar a darse cuenta de la posibilidad de tal arte y cómo podía perfeccionarse, mediante tal posibilidad. Todos verían nacer y crecer, por decirlo así, la poesía entre las manos, pudiendo asegurarse de la verdad de los principios con el testimonio del propio sentimiento interior» (4). Pero aunque fué celebrado en su tiempo en Italia

(1) Fr. M. Zanotti, *Dell'arte poetica, ragionamenti cinque*, Bologna, 1768.

(2) Sobre Ossian, *Opera*, vol. II-V; sobre Homero, vol. VI-X; *Saggio sopra il diletto della tragedia*, vol. XXIX, páginas 117-167; *Saggio sul Bello*, vol. XXX, páginas 13-70; sobre la *Filosofía del gusto*, vol. I; sobre la *Eloquenza*, lecciones, volumen XXXI.

(3) *Opere*, vol. XL, pág. 49.

(4) Ob. cit., vol. XL, pág. 55.

como el que «con la faz más pura de la filosofía había esclarecido los más íntimos desvanes de la poesía y de la elocuencia» (1), no parece, sin embargo, que el insigne literato, filósofo *dilettante* y bizarro, diese con soluciones profundas y originales. «La poesía (definíala así en 1797) es el arte de representar y perfeccionar la naturaleza, por medio de un discurso pintoresco, animado, imaginativo y armónico (2).

Betinelli y Pagano.

El filosofismo de la época tornaba indiferentes los espíritus a las ideas de los viejos tratadistas. Arteaga alababa en el mismo Cesarotti «aquel tacto fino, aquella crítica imparcial, aquel espíritu razonador, extraído, no de las míseras y secas fuentecillas de los Speroni, de los Castelvetro, de los Casa y de los Bembo, sino de los inagotables y profundos manantiales de los Montesquieu, de los Hume, de los Voltaire, de los D'Alembert, de los Sulzer y de los demás escritores de temple análogo» (3). Escribiendo a Saverio Bettinelli que trabajaba en un libro acerca del *Entusiasmo*, Paradisi auguraba «una historia metafísica del entusiasmo, que nos compensará de todas las poéticas que deberían arder», y que convertirá «en papel mojado a Castelvetro, Minturno, y al cruel de Quadrio» (4). Ahora bien; el libro de Bettinelli no contiene sino vivas y elocuentes determinaciones empíricas de la psicología del poeta, del «entusiasmo poético», en el que distingue los seis grados de la elevación, de la visión, de la rapidez, de la novedad y maravilla, de la pasión y de la transfusión. Tampoco acertó a salir del empirismo Mario Pagano en los dos ensayos sobre *Gusto e le belle arti* y sobre el *Origine e natura della poesia* (1783-1785), en que combinó curiosamente algunas ideas de Vico con el sensualismo corriente. La forma teórico-fantástica y el deleite sensual se convierten para él casi en dos períodos históricos del arte. «En su cuna, las bellas artes más que a belleza se dirigían a la verdadera imitación de la naturaleza. Sus primeros pasos van hacia la expresión más que hacia la belleza... En

(1) Carta de Corniani a Cesarotti, 21 Nov. 1790, en *Opere*, vol. XXXVII, página 146.

(2) *Saggio sopra le istituzioni scolastiche, private e pubbliche*, en *Opere*, volumen XXIX, páginas 1-116.

(3) Carta del 30 de Marzo de 1764, en *Opere*, vol. XXXV, pág. 202.

(4) Saverio Bettinelli, *Dell'entusiasmo nelle belli arti*, en *Opere*, III, páginas 11-12.

las más antiguas poesías, en las cantilenas de los bárbaros, campea un vivo patético; las pasiones se expresan en ellas con naturalidad, y en el sonido de las palabras se siente la expresión de las cosas.» Pero «la época de la perfección está en aquel punto en que la verdadera y exacta imitación de la naturaleza se acopla con la belleza realizada, concorde y armónicamente», cuando «está refinado el gusto y la sociedad alcanza el mayor grado de cultura». Las bellas artes «preceden en muy poco a la edad de la filosofía, esto es, de la completa perfección de la sociedad»; así es que algunas formas de arte, como la tragedia, por ejemplo, deben venir necesariamente detrás de la filosofía, de cuyo auxilio precisa, ya que tiene por objeto «la corrección de la costumbre» (1).

Tampoco fué profundizada ni reformada la obra de Baumgarten, en su país, por la generación que le siguió. Discípulo fiel y entusiasta de Baumgarten fué Jorge Federico Meier, el cual había asistido a sus cursos en la Universidad de Francfort, y desde 1746 se había echado al campo para defender las *Meditationes* contra aquella crítica de Quirstorp a quien había desdeñado responder el maestro (2); en 1748, antes de publicarse la *Æsthetica*, había dado a luz el primer volumen de los *Principios de todas las bellas ciencias* (3), seguido en 1749 y en 1750 del segundo y del tercer volumen. Este libro, que es una exposición completa de la doctrina de Baumgarten, se divide en tres partes, según el método del maestro: invención de los pensamientos bellos *(heurística)*, método estético *(methodica)*, y significación bella de los pensamientos *(semiotica)*. La primera parte, que comprende dos volúmenes y medio, está subdividida en tres secciones: *belleza del conocimiento sensible* (riqueza estética, grandeza, verosimilitud, vivacidad, certeza, vida sensitiva y bello ingenio); *facultades sensitivas* (atención, abstracción, sentidos, imaginación, argucia, agudeza, memoria, fuerza poética, gusto, facultad de presagiar, de conjeturar, de significar, facultades

Estéticos alemanes secuaces de Baumgarten: J. F. Meier.

---

(1) Fr. M. Pagano, *De'saggi politici*. Napoli, 1783-1785, vol. I, pert. a la sección 1. Sobre el «Origen y naturaleza de la poesía»; vol. II, ss. 6. *Del gusto e delle belle arti*.

(2) Véase en el presente volumen, pág. 248.

(3) *Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften*, Halle. 1748-1750.

apetitivas inferiores), y *especies diversas de pensamientos bellos* (conceptos, juicios y silogismos estéticos). De esta obra, varias veces reimpresa, apareció un compendio en 1757 (1); además, Meier se ocupó de estética en muchos de sus numerosos escritos, y especialmente en un librito de *Consideraciones sobre los primeros principios de todas las bellas artes y ciencias* (2). ¿Quién fué más tierno que Meier para con la ciencia recientemente bautizada? La defendió contra los que negaban su posibilidad y utilidad, y contra aquellos que, aun admitiendo estas cosas, notaban, no sin razón, que las llamadas Estéticas ofrecían en sustancia poco más que los tratados ordinarios de Retórica y de Poética. Paraba esta acusación, cuya parcial justicia reconocía, observando que no puede tener un solo escritor plena competencia en la especialidad de varias artes; disculpaba otros defectos diciendo que no se podía pretender de la Estética, ciencia joven, aquella perfección que es propia solamente de aquellas ciencias que se cultivan desde siglos; otra vez protestaba que no quería responder «a algunos enemigos de la Estética, que no pueden y no quieren percatarse de la verdadera calidad e intención de esta ciencia, de la cual se ha formado en su caletre una extravagante y miserable imagen, contra la que batallan, lo cual equivale a batallar consigo mismos». Y otra vez, finalmente, con filosófica resignación, notaba que la Estética sigue el destino común de las demás ciencias, «las cuales, al principio, cuando empiezan a ser reconocidas, se topan con maldicientes y despreciadores que se ríen de ellas porque las desconocen y por prejuicios, pero luego encuentran personas inteligentes que, trabajando con fuerzas conjuntas, llevan aquéllas a la debida perfección» (3).

Confusiones de Meier.

A la Universidad de Halle, donde Meier enseñaba, acudían los estudiosos y los curiosos de la nueva ciencia. «Autor principal» o «inventor», de la cual *(Haupturheber, Erfinder)* había sido «el señor profesor Baumgarten», como no cesa-

(1) *Auszug aus den Anfangsgründe*, etc. ivi, 1758.

(2) *Betrachtungen über den ersten Grundsätzen aller schönen Künste u. Wissenschaften*, íd., 1757.

(3) Pref. a la 2.ª edi. (1768) del vol. II de los *Anfangsgründe*, y el *Betrachtungen* cit., especialmente §§ 1-2 y 34.

ba de proclamar Meier, añadiendo a renglón seguido que sus *Anfangsgründe* no eran una simple traducción del *collegium* de Baumgarten (1). Aun reconociendo a Meier las dotes de hábil divulgador, facilidad, claridad y abundancia de expresión y aun cierta agudeza en la polémica, no se puede, por otra parte, quitar toda la razón a los adversarios de los primeros *estéticos*, cuando satíricamente hablaban «del profesor Baumgarten, de Francfort, y de su mono de imitación *(Affe)*, el profesor Meier de Halle» (2). Todos los defectos de la Estética baumgarteniana reaparecen en él con contornos más recortados. Los límites de la *facultad cognoscitiva inferior*, afirmado dominio de la poesía y de arte, están fijados de modo extraño.

Es curioso ver, por ejemplo, de qué manera entiende algunas veces la diferencia entre lo *confuso* (estético) y lo *distinto* (lógico), y la proposición de que la belleza desaparece cuando se piensa distintamente. «Las mejillas de una mujer bella, en las cuales florecen las rosas con juvenil esplendor, son bellas mientras se miran a simple vista. Mírense con una lente de aumento. ¿Dónde ha ido a parar la belleza? Se nos antoja creer que una nauseabunda superficie escabrosa, llena de valles y montañas, cuyos poros están llenos de suciedad y que está aquí y acullá recubierta de pelos, es la sede de aquella atractiva amorosa que ata los corazones» (3). «Estéticamente falso» es lo que la facultad inferior no está en grado de reconocer como verdadero; por ejemplo: la teoría de que los cuerpos están compuestos de mónadas (4). Los conceptos generales, puesto que son comprensibles para esta facultad, tienen gran riqueza estética, porque contienen bajo de sí infinitas consecuencias y casos particulares (5). También objeto de la facultad estética son aquellas cosas las cuales no pueden ser pensadas distintamente o, si lo son, vendrían a comprometer la gravedad filosófica. Un beso es objeto excelente para un poeta; pero ¿qué se diría de un filó-

(1) Pref. al vol. I, cfr. § 5.

(2) Fragmento de una carta a Gottsched de 1747, en Danzel, *Gottsched*, página 215.

(3) *Ansfangsgr.*, § 23.

(4) Ob. cit., § 92

(5) Ob. cit., § 49.

sofo que desarrollase su demostración con un método matemático? (1). Meier, por lo demás, inserta en la Estética toda la teoría de la observación y del experimento, que le parece pertenecer a ella, porque operan allí los sentidos (2). Y añade también la teoría que concierne a la facultad apetitiva, porque «para una labor estética (dice) no hace falta solamente un bello ingenio, sino un corazón noble» (3). Algunas veces se acerca a la verdad, como cuando observa que la forma lógica presupone la estética, y que nuestros primeros conceptos son sensitivos y luego los convierte la lógica en distintos (4), o también cuando condena la alegoría «como una de las formas más decadentes de los pensamientos bellos» (5). Pero, por otra parte, según él, las distinciones y definiciones lógicas, aunque no deben ser buscadas por el bello ingenio, tienen, sin embargo, gran utilidad para la poesía; así son indispensables como reguladoras del pensar bello y son como el esqueleto del cuerpo poético; es necesario, pues, guardarse de juzgar los conceptos generales estéticos, las *notiones æsthetica universales*, con el rigor y exactitud que se emplea en los filosóficos. Como los conceptos, por sí solos, serían joyas sueltas, son precisos, para engarzarlas, la ayuda de los *juicios* y los *silogismos estéticos*, cuyas teorías son las mismas que da la Lógica, despojada de lo que poco o nada sirve al ingenio y, sobre todo, al filósofo (6). Combatiendo, en las *Consideraciones* de 1757, el principio de la imitación (que le parecía demasiado genérico porque la ciencia y la moral son también imitaciones de la naturaleza, y muy estrecho porque el arte no imita sólo las cosas naturales, ni debe imitarlas todas, antes bien debe excluir las inmorales). Meier tornaba a mantener la tesis de que el principio estético consiste «en la mayor belleza posible del conocimiento sensible» (7). Y la sostenía declarando errónea la creencia de que este conocimiento sensible sea sensible del todo, y con-

---

(1) *Ansfangsgr.*, § 55.
(2) Ob. cit., §§ 355-370.
(3) Ob. cit., §§ 529-540.
(4) Ob. cit., § 5.
(5) Ob. cit., § 413.
(6) Ob. cit., §§ 541-670.
(7) *Betranchtungen*, § 20.

fuso, sin luz alguna de distinción y de racionalidad. Sensible, en efecto, es, por ejemplo, el conocimiento de lo dulce, de lo amargo, de lo rojo, etc. Pero existe otro conocimiento, que es, en el acto mismo, sensible e intelectual, confuso y distinto, en el que colaboran entrambas facultades, la superior y la inferior. Cuando en tal conocimiento prevalece la intelectividad, se tiene ciencia; cuando la sensitiva, poesía. «Según nuestra explicación, las fuerzas cognoscitivas inferiores deben recoger todo el material de una poesía, todas sus partes. El intelecto y la razón ejercitan, por lo demás, una vigilancia, a fin de que estos materiales estén colocados de tal manera el uno frente al otro, que en su conexión se encuentre distinción y orden» (1). Aquí un ligero tufo de sensualismo, acullá un fugitivo encontronazo con la verdad; generalmente y para concluir, un respeto a la antigua teoría mecánica, de adorno, pedagógica, de la poesía. Tal es la impresión que dejan los escritos estéticos de Meier.

Mendelsshon y otros baumgartenianos. Boga de la Estética.

Mendelssohn, otro partidario de Baumgarten, considerando la belleza «imagen indistinta de una perfección», deducía de ella que Dios no puede tener sentimiento de belleza, siendo ésta fenómeno de la imperfección humana. Una primitiva forma del placer era, según él, lo agradable de los sentidos, proveniente del «estado mejorado de la constitución de nuestro cuerpo»; la segunda, el hecho estético de la belleza sensible o de la unidad en la variedad; la tercera, la perfección o el acuerdo en la variedad» (2). Refutaba también el sentido de la belleza, el *deus ex machina* de Hutcheson. La belleza sensible, perfección que puede ser percibida por los sentidos, es independiente del hecho de que el objeto representado sea bello o feo, bueno o malo por naturaleza; basta que no resulte indiferente. Mendelssohn aceptaba la definición de Baumgarten de que el «poema es un discurso *sensiblemente perfecto*» (3). Elías Schelegel (1742) recogía el concepto del arte como imitación que no sea servil hasta el punto de parecer copia, y que resulte semejante, no idén-

(1) *Betranchtungen*, § 21.

(2) *Briefe über die Empfindungen*, 1755. (En *Opere filosofiche*, traducción italiana, Parma, 1800, vol. II), cartas 2, 5, 11.

(3) *Betrachtungen üb. d. Quellen d. sch. Wiss. u. K.* 1757, luego con el título de *Ueber die Hauptgrundsätze*, etc., 1761, en *Opere*, ed. cit. II, págs. 10, 12-15, 21-30.

tica, a la naturaleza. Asignaba a la poesía como fin principal el placer, y la instrucción como fin accesorio (1). Los tratados de Estética, cursos universitarios y volúmenes ligeros para el público culto. *Teorías de las bellas artes y letras, Manuales, Esbozos, Textos, Principios, Instrucciones, Lecciones y Enseñanzas y Consideraciones sobre el gusto,* llovieron uno tras otro sin cesar, en Alemania, durante la segunda mitad del siglo XVIII. Llegan, lo menos, a treinta los tratados amplios y completos, y a muchas decenas los menores y fragmentarios. Desde las universidades protestantes, la nueva ciencia se extendió a las católicas con Riedel en Viena, con Herwigh en Würzburg, con Ladrone en Maguncia, con Jacobi en Friburgo y otros en Ingolstadt, después de la expulsión de los jesuítas (2). Para las escuelas católicas escribía, en 1790, un galante volumen de *Primeros principios de las bellas artes* (3) aquel famoso fraile franciscano, amigo de Robespierre, Eulogio Scheneider, que, exclaustrado, aterrorizó más tarde a Estrasburgo, en tiempos de la convención, hasta acabar en la guillotina, La sucesión interminable de estas *Estéticas* alemanas es sólo comparable a la de las *Poéticas* en Italia, en el siglo XVI, a raíz del renacimiento del tratado aristotélico. En 1771-1774, el suizo Sulzer publicaba una gran enciclopedia estética, *Teoría general de las bellas artes,* en orden alfabético, con notas históricas para cada artículo, notas que llegaron a ser nutridísimas en la segunda edición de 1792, a cargo del capitán prusiano retirado señor de Blankenburg (4). Y en 1799, un J. Koller intentaba un primer *Esbozo de historia de la Estética* (5), en el que observaba, con razón, «que será acaso muy agradable para los jóvenes patriotas el hecho de reconocer que los *alemanes han producido en este campo mucho más que otra nación cualquiera*» (6).

---

(1) J. E. Schlegel, *Von der Nachahmung,* 1742; cfr. Braitmaier, *Gesch. d. poet. Th.,* I, páginas 249 y siguientes.

(2) Koller, *Entwurf,* pág. 103.

(3) *Die ersten Grundsätze der schönen Künst überhaupt, und der schönen Schreibar inbesondere.* Bonn, 1790; cfr. Sulzer, I, pág. 55 y Koller, páginas 55 y 56.

(4) V. Apéndice bibliográfico en el presente volumen.

(5) *Entwurf z. Geschichte u. Literatur d. Æsthetik,* etc. Regensburg, 1799; v. Ap. bibliog.

(6) Koller, o. c. p. VII.

Limitándonos a mencionar las obras de Riedel (1767), de Faber (1767), de Schütz (1776-1778), de Schubart (1777-1781), de Westenrieder (1777), de Szerdahel (1779), de König (1784), de Gäng (1785), de Meiners (1787), de Schott (1789), de Moritz (1788) (1), destacaremos de la multitud la *Teoría de las bellas artes* y *letras*, de Juan Augusto Eberhard, sucesor de Meier en la cátedra de Halle (2), y el *Esbozo de una teoría y literatura de bellas artes* (1783), de Juan Joaquín Echenburg, uno de los libros más conocidos y estudiados entonces en las escuelas (3). Ambos autores son baumgartenianos, con tendencias al sensualismo, y Eberhard, sobre el otro, considera lo bello como «lo agradable de los sentidos más *distintos*»; esto es, de la vista y del oído. Merece también una referencia el ya citado Sulzer, en quien alternan curiosamente lo nuevo y lo viejo, los influjos casi románticos de la escuela suiza y el utilitarismo e intelectualismo del siglo. Para él hay belleza donde hay unidad, variedad, orden; la obra del artista está propiamente en la forma, en la exposición viva *(lebhafte Darstellung)*. La materia cae fuera del arte; pero elegirla bien es deber del hombre razonable y sabio. La belleza que sirve de vestidura lo mismo al bueno que al malo, no es todavía aquella paradisíaca Belleza celeste, que nace de la unión de lo *bello*, de lo *perfecto* y de lo *bueno*, que despierta en nosotros, más que placer, verdadera voluptuosidad; que se apodera del alma y la hace feliz. Así sucede con la figura humana que, recreando la vista con lo agradable de las formas, procedente de la variedad, proporción y orden de las partes, interesa también la fantasía y el intelecto, despertando la idea de la interna perfección; así, la estatua de un hombre excelente, esculpida por Fidias, o una oración patriótica de Cicerón. Si la verdad está fuera del arte y pertenece a la filosofía, la más noble aplicación que pueda hacerse del arte consiste en hacer sentir por su mediación las verdades importantes, dándoles fuerza y eficacia, por no decir que la verdad entra en el arte mismo en cuanto verdad de

Eberhad y Eschemburg.

J. J. Sulzer.

(1) Noticias y extractos en Sulzer y Koller. ll. cc.

(2) J. A. Eberhard, *Theorie der schönen Künste u. Wissensch.*, Halle, 1783, reimpreso en 1789 y 1790.

(3) J. J. Eschenburg, *Entwurf einer Theorie und Literatur d. s. W.*, Berlín, 1783. reimp. en 1789.

la imitación o representación. Sulzer repite también (y no es el último) que oradores, historiadores y poetas son los intermediarios entre la filosofía especulativa y el pueblo (1). — A la mejor tradición se remonta Carlos Enrique Heydenreich (1790), que define el arte «representación de un determinado estado de la sensibilidad», observando que el hombre, en cuanto ser cognoscitivo, tiende a ampliar los conocimientos propios y a divulgarlos entre sus semejantes, tendiendo también, en cuanto ser sensitivo, a representar y comunicar las propias sensaciones; de aquí la ciencia y el arte. Para Heydenreich no resulta del todo claro el valor cognoscitivo del arte; tanto que, según él, las sensaciones vienen hechas objeto de representación artística, porque son agradables, o, cuando no siendo tales, porque sirven a los fines morales del hombre en sociedad. Los objetos de la sensibilidad que entran en el arte deben tener interna excelencia y valor, y referirse, no al individuo en singular, sino al individuo como ser racional; de aquí la objetividad y necesidad del gusto. A semejanza de Baumgarten y de Meier, divide la estética en tres partes: en una doctrina de la *inventio*, en una *methodica* y en una *ars significandi* (2).

C. B. Heydenreich.

Juan Got. Herder.

Herder también se enlaza a Baumgarten. Gran estimación demostraba profesar al viejo filósofo berlinés cuando le llamaba el «Aristóteles de su tiempo», defendiéndole calurosamente contra los que le motejaban de «estulto e insensible silogizador» (1769). Al contrario, apreciaba poco la estética posterior, en la que (por ejemplo, en las obras de Meier) veía, no sin justicia, «por una parte Lógica deformada, y por otra, oropeles de denominaciones metafóricas, comparaciones y ejemplos». «¡Oh, Estética! (exclama enfáticamente), la más fecunda, la más bella y, en muchas partes, la más nueva de todas las ciencias abstractas... *¿en qué caverna de las Musas duerme el jovencito de mi filosófica nación que deba perfeccionarte?*» (3). Del mismo Baumgarten criticaba justa-

(1) *Allgem. Th. d. sch. Künste*, en las palabras *Schön*, *Schönheit*, *Wahrheit*, *Werke des Geschmacks*, etc.

(2) Karl Heinrich Heydenreich, *System der Æsthetik*, vol. I, Leipzig, 1790; v. especialmente, páginas 49-54, 367-385, 385-392.

(3) *Kritische Wälder oder Betrachtungen über die Wissenschaft und Kunst des Schönen*. Cuarta selva, 1769, en *Sämmtliche Werke*, ed. B. Sphan, Berlín, 1878, volumen IV, páginas 19, 21, 27.

mente la pretensión de establecer un *Ars pulcre cogitandi*, en lugar de restringirse a una simple *Scientia de pulcro et pulcris philosophice cogitans;* riéndose también de las dudas y escrúpulos de que al tratar la Estética estuviese por bajo de la dignidad del filósofo (1). Pero en compensación, le aceptaba la definición fundamental de la poesía como *oratio sensitiva perfecta;* joya de definición (decía), la mejor que se haya excogitado, porque penetra en lo profundo de la cosa, toca el verdadero principio de la poesía y abre la más amplia vista sobre toda la filosofía de lo bello, «emparejando la poesía con sus hermanas las bellas artes» (2). Herder, que (como en Italia Cesarotti, pero con mayor viveza y genialidad) había estudiado la poesía primitiva, Ossián y los cantos de los pueblos antiguos, Shakespeare (1773), los cantos populares de amor (1778), el espíritu de la poesía hebraica (1782) y la poesía oriental, se había percatado vivamente, en el curso de tales estudios, del carácter *sensitivo* de la poesía. Su amigo Hamann había escrito (1762) estas memorables palabras, que parecen pertenecer a una *dignidad* de Vico: «La poesía es la *lengua materna* del género humano, del mismo modo que el jardín es más antiguo que el campo arado, la pintura que la escultura, el canto que la declamación, el cambio que el comercio. Un sueño más profundo era el reposo de nuestros antiquísimos progenitores y su movimiento una danza tumultuosa. Pasaron siete días en el silencio de la reflexión y del estupor y abrieron la boca para pronunciar palabras aladas. Hablaban sentidos y pasiones y no entendían sino por imágenes. De imágenes está compuesto el tesoro del conocimiento y de la felicidad humana (3). Aunque Herder conoció y elogió a Vico (4) y no lo cita al tratar de lengua o de poesía, se podría pensar en una eficacia que sobre él pudo ejercer, al menos en la consolidación última de sus ideas. En lugar de Vico cita, en torno de aquellos argumentos, a Du Bos, Coguet y Condillac, observando que «el

(1) *Kritische Wälder*, l. c., pág. 22-27.

(2) En el fragmento *Von Baumgarten Denkart;* cfr., cap. I, páginas 132-133.

(3) *Æsthetica in nuce*, en los *Kreuzzäge des Philologen*, Königsberg, 1762; cit. en Herder, *Werke*, XII, 145.

(4) Véase en la pág. 264, de este volumen, el comienzo del capítulo VI, de la Historia.

principio del discurrir humano en tonos, en gestos, en la expresión de las sensaciones y de los pensamientos por medio de imágenes y signos, no podía ser otra cosa que una especie de tosca poesía, como ocurre en todos los pueblos salvajes de la tierra.» No de un discurso con puntuación y con sentimiento de la sílaba, como nos sucede a nosotros, que hemos aprendido a *leer* y *escribir*, sino de una *melodía sin sílabas*, nació el epos primitivo. «El hombre natural pinta lo que ve, y como lo ve, vivo, potente, monstruoso; en el desorden como en el orden, tal como lo ve y lo oye lo reproduce. Así ordenan sus imágenes, no sólo todas las lenguas salvajes, sino las de los griegos y romanos. Como las ofrecen los sentidos, así las expone el poeta, en especial Homero, que por lo que concierne al surgir y al traspasar de las imágenes, sigue la naturaleza de modo casi inasequible. Pinta cosas y sucesos punto por punto, escena por escena, y del mismo modo los hombres, tales como se presentan con sus cuerpos, como hablan y como obran.» Posteriormente, de la ética se distingue lo que se llama historia, ya que la primera «no cuenta solamente lo que ha sucedido, sino que lo describe enteramente como ha sucedido, como no ha podido menos de suceder en aquellas circunstancias, en el cuerpo y en el espíritu»; de aquí el carácter más *filosófico* de la poesía con relación al de la historia. Está bien que nos deleitemos con la poesía, pero no se puede menos de negar, de modo terminante, que el poeta la haya creado por diversión. «Los dioses de Homero eran tan esenciales e indispensables a su mundo como al mundo de los cuerpos las fuerzas del movimiento. Sin las deliberaciones y operaciones del Olimpo nada sucedía en la tierra, nada de lo que debía suceder. La isla mágica de Homero en el mar occidental pertenece al mapa de las peregrinaciones de su héroe con la misma necesidad con que figuraba entonces en el mapa del mundo, indispensable a los fines de su canto. Así, en el severo Dante, sus círculos del Infierno y del Paraíso.» El arte es formadora: modera, ordena y gobierna la fantasía y todas las fuerzas del hombre. No sólo engendró la historia, «sino que antes creó también formas de dioses y de héroes y purificó las salvajes representaciones y las fábulas usuales del pueblo, titanes, monstruos, gorgonas, reduciendo a sus lími-

tes, con arreglo a las leyes, la desordenada fantasía de hombres ignorantes, que no encuentran nunca término y modo (1).

No obstante estas intuiciones, tan semejantes a las expuestas por Vico a principios de aquel siglo, Herder queda, como filósofo, inferior a su predecesor italiano, y, al fin y al cabo, no sobrepuja a Baumgarten. Aplicando la ley leibnitziana de la continuidad, también él consideraba lo agradable, verdadero, bello y bueno que constituyen los grados de una única actividad. Lo agradable sensible, en efecto, «es una *participación de lo verdadero* y lo *bueno* en cuanto el sentido puede comprenderlo; el sentimiento de placer y de dolor no es más que el sentimiento de lo verdadero y de lo bueno; es decir, la advertencia de que el fin del órgano, la conservación de nuestro bienestar, el alejamiento de nuestro daño, se ha conseguido» (2). Las bellas artes y las letras son educadoras todas ellas *(bildend);* de aquí su nombre de *humaniora*, *καλόν* en griego, *pulcrum* romano, las artes *galantes* de la época caballeresca, *les belles lettres et les beaux arts* de los franceses. Un grupo de tales artes (gimnasia, baile, etc.), educa el cuerpo; un segundo grupo (pintura, plástica y música) educa los sentidos nobles del hombre: ojo, oído, mano y lengua; un tercer grupo (poesía) se dirige al intelecto, a la fantasía y a la razón; un cuarto grupo, en fin, a las tendencias y disposiciones humanas (3). Herder se oponía, por consiguiente, a los que escribiendo fáciles teorías de las artes comenzaban, sin más ni más, por la definición de la belleza, que es concepto complejo y complicado. La teoría de las bellas artes se dividía, según él, en las tres teorías, que había que construir desde los cimientos, de la vista, del oído y del tacto, o sea de la pintura, de la música y de la escultura; por ende, en una Óptica, en una Acústica y en una Fisiología estéticas. «Aunque se haya elaborado bajo el aspecto psicológico y subjetivo, la Estética se ha elaborado poco todavía por lo que toca a los objetos y a su sensibilidad bella; sin esto, no puede existir nunca una fecunda teoría de lo Bello, capaz de penetrar en todas las artes (4).

(1) *Kaligone*, 1800, *en Werke*, ed. cit. XII, páginas 145-150.
(2) Ob. cit., páginas 34-35.
(3) Ob. cit., páginas 308-317.
(4) *Kritische Wälder*, cap. II, páginas 47-127

El gusto no es «una fuerza fundamental del alma, sino una aplicación hecha habitual en nuestro juicio (intelectivo) a los objetos de la belleza»; una prontitud adquirida por el intelecto (de la cual esboza Herder la génesis) (1). El poeta es poeta, no sólo con la fantasía, sino con el intelecto. «El nombre bárbaro inventado recientemente, *Estética* (dice en un escrito de 1782), no designa más que una parte de la Lógica; lo que nosotros llamamos gusto no es más que un vivo y rápido juicio, que no excluye la verdad y la profundidad, antes las presupone y las promueve. Todas las poesías didascálicas no son más que una filosofía hecha sensible; la fábula, exposición de una doctrina general, es verdad en acto, en acción... La Filosofía expuesta y aplicada humanamente es, no sólo un arte bella *(schöne Wissenschaft)*, sino la madre de lo bello. La Retórica y la Poesía le deben lo que tienen de educativo, de útil, de verdaderamente agradable (2).

**Filosofía del lenguaje.**

A Herder y a Hamann corresponde el mérito de haber hecho sentir como un soplo de aire fresco también en los estudios de la filosofía del lenguaje. Tras el impulso y el ejemplo de los escritores de Port-Royal se habían venido componiendo desde principios del siglo *gramáticas lógicas* o *generales*. «*La grammaire générale* (decía la Enciclopedia francesa) *est la science raisonnée des principes inmuables et généraux de la parole prononcée ou écrite dans toutes les langues*» (3). D'Alembert hablaba de gramáticos de genio y de gramáticos de memoria, asignando a los primeros la «metafísica de la gramática» (4). Gramáticas generales habían escrito Du Marsais, De Beauzée y Condillac en Francia, Harris en Inglaterra y otros muchos (5). Pero ¿cuál era la relación entre la gramática general y las gramáticas particulares? ¿Cómo, si la lógica es una, son varias las lenguas? La variedad de las

(1) *Kritische Wälder*, 27-36.

(2) *Sophron*, 1782, § 4.

(3) *Encyclopédie*. ad. verb.

(4) *Eloge de Du Marsais*, 1756 (a la cabeza de las *Œuvres* de Du Marsais, París, 1797, vol. I).

(5) Du Marsais, *Méthode raisonnée*, 1727; *Traité des tropes*, 1730; *Traité de grammaire générale* (en la *Encyclopédie)*; De Beauzée, *Grammaire générale pour servir de fondement à l'étude de toutes les langues*, 1767; Condillac, *Grammaire française*, 1755; J. Harris, *Hermes or a philosophical inquiry concerning language and universal grammar*, 1751.

lenguas ¿es acaso su desviación de un modelo único? Y si no es desviación ni error, ¿cómo se explica? ¿Qué cosa es, cómo ha nacido el lenguaje? Si el lenguaje es extrínseco al pensamiento, ¿cómo el pensamiento no existe sino en el lenguaje? «*Si les hommes* (decía Juan Jacobo Rousseau) *ont eu besoin de la parole pour apprendre à penser, ils ont eu bien plus besoin encore de savoir penser pour trouver l'art de la parole*», y asustado de las dificultades, se declaraba convencido «*de l'impossibilité presque demontrée que les langues aient pu naître et s'établir par des moyens purement humains*» (1). Tales cuestiones se pusieron de moda, escribiendo sobre el origen y la formación del lenguaje de Brosses (1765) y Court de Gébelin (1776) en Francia, Mondobbo (1774) en Inglaterra, Süssmilch (1766) y Tiedermann en Alemania, Cesarotti (1785) y algún otro en Italia, para quien no fué ignorado Vico, aunque sacara provecho de ello (2). Ninguno de los escritores mencionados supo librarse de la idea de que la palabra fuese o cosa natural y mecánica o signo pegado al pensamiento; así es que era imposible resolver verdaderamente las dificultades en las cuales se entretenían, sino abandonando el concepto de «signo» o descubriendo la fantasía activa y expresiva, la fantasía verbal, el lenguaje como expresión de intuición y no de intelecto. Alguna orientación hacia esto se encuentra en la entusiástica e ingeniosa disertación de 1770, con la cual Herder contestó al tema, en un concurso de la Academia de Berlín, sobre el origen del lenguaje. La lengua (se dice en ella) es la reflexión o conocimiento *(Bessonnenheit)* del hombre. «El hombre muestra reflexión cuando despliega con tal libertad la fuerza de su alma y puede, por decirlo así, en medio del océano de las sensaciones que invaden sus sentidos, separar una ola, retenerla, dirigir su atención sobre ella y observarla con cuidado. Muestra reflexión cuando puede, en el ondulante sueño

---

(1) *Discours... sur l'inegalité parmi les hommes*, 1754.

(2) De Brosses, *Traité de la formation mécanique des langues*, 1765; Court de Gébelin, *Histoire naturelle de la parole*, 1776; Mondobbo, *Origin and progress of language*, 1774; Süssmilch, *Beweis, dass der Ursprung der menschlichen Sprache göttlich sei*, 1766; Tiedemann, *Ursprung der Sprache;* Cesarotti, *Saggio sulla filosofia delle lingue*, 1785 (en *Opere*, vol I); D. Colao Agata, *Piano ovvero ricerche filosofiche sulle lingue*, 1774; Soave, *Ricerche intorno all'instituzione naturale d'una società e d'una lingua*, 1774.

de las imágenes que pasan ante sus sentidos, recogerse en un momento de vigilia, detenerse un poco en una imagen, tomarla en clara y encalmada consideración y separar de ella algunas señales. Muestra, en fin, reflexión cuando puede, no sólo conocer en vivo y con claridad todas sus propiedades, sino reconocer una o varias propiedades distintivas. El lenguaje humano «no es efecto de *organización de la boca*, ya que hasta el mudo de nacimiento, si bien se observa, tiene su lenguaje; no es *grito de la sensación*, ya que no suele encontrarse en una máquina que respire, sino en una criatura que reflexiona; no es cosa de *imitación*, ya que la imitación de la naturaleza es un medio y aquí se trata de explicar el fin; mucho menos es *convención arbitraria;* el salvaje en la soledad del bosque hubiera debido crear el lenguaje por sí mismo, aunque no lo hubiese hablado. El lenguaje es la *inteligencia del alma consigo misma*, tanto más necesaria cuanto que el hombre sea hombre» (1). De este modo, el lenguaje comenzaba a aparecer, no ya como cosa mecánica o de arbitrio e invención, sino como actividad creadora y primera afirmación de la actividad espiritual humana. El escrito de Herder no llega ciertamente a una conclusión segura, pero es un indicio importante y presentimiento al cual el mismo autor no concedió más tarde la merecida justicia. Hamann, examinando las teorías del amigo, niega también la invención y el arbitrio y acentúa la libertad humana, pero hacía del lenguaje algo que el hombre ha podido aprender gracias a una mística *communicatio idiomatum* con Dios (2). Una manera, asimismo ésta, de reconocer que el misterio del lenguaje no se esclarece si no se transporta su problema a parte del problema del espíritu.

(1) *Abhandludg über den Ursprung der Sprache*, en el librito *Zwei Preisschriften* (2.ª ed., Berlín, 1789), especialmente páginas 60-65.

(2) Steinthal, *Ursprung der Sprache*, páginas 39-58.

VII

## OTRAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DEL MISMO PERÍODO

Otros escritores del siglo XVIII: Batteux.

Gran mezcolanza de ideas dispares se observa en otros escritores de Estética del siglo XVIII, que tuvieron, no obstante, fama y despertaron múltiples ecos. En 1746 vió la luz un pequeño volumen del abate Batteux con el título sugestivo *Las bellas artes reducidas a un solo principio*, en que el autor trataba de unificar las múltiples reglas de los tratadistas. Todas las reglas (decía Batteux) son como ramas que nacen de un solo tronco: quien posee el simple principio deducirá las reglas singulares sin hacer caso del gran número de éstas, hechas, no para alumbrar las inteligencias, sino para crear vanos escrúpulos. Reseñaba, además de las artes poéticas de Horacio y de Boileau, los libros de Rollin, de Dacier, de Le Bossu, de D'Aubignac, pero sólo había encontrado ayuda en Aristóteles en el principio de la mímesis, del que le pareció que podían hacerse fáciles y apropiadas aplicaciones a la poesía, a la pintura, a la música, al arte del gesto. Pero la mímesis aristotélica se cambia pronto, según la interpreta Batteux, en la «imitación de la bella naturaleza». Las artes deben llevar a cabo «una selección de las partes más bellas de la naturaleza para formar con ellas un todo exquisito que sea más perfecto que la misma naturaleza, sin cesar todavía de ser natural». Ahora bien; ¿qué cosa es esta mayor perfección, esta *bella naturaleza?* Una vez, Batteux la identifica con la verdad, pero «con la verdad que puede ser, con la verdad bella, que está representada como si existiese realmente y con todas las perfecciones que puede recibir», citando el ejemplo antiguo de la *Elena*, de Zeuxis, y el moderno

del *Misántropo*, de Molière. Otra vez aclara que bella naturaleza es aquella que «*tum ipsius (obiecti) naturæ, tum nostræ convenit*», o sea que tiene las mejores relaciones con nuestra propia perfección, con nuestra ventaja e interés, y que es, al mismo tiempo, perfecta en sí. El fin de la imitación es de «agradar, de conmover, de enternecer; en una palabra, el deleite». Por lo que la bella naturaleza debe ser *interesante*, provista de unidad, variedad, simetría y proporción. Embarazado ante la imitación artística de las cosas naturalmente desagradables o reprobables, Batteux sale del paso (como ya Castelvetro) diciendo que lo desagradable place imitado, porque la imitación, no siendo nunca tan perfecta como la realidad, no despierta el horror suscitado por aquélla. Del placer deduce el otro fin, la utilidad; porque «si la poesía debe aportar placer, conmoviendo las pasiones, debe también, para obtener que el placer sea perfecto y sólido, conmover a esas pasiones que importa tener vivas, no las otras que son enemigas de la prudencia» (1).

**Los ingleses: G. Hogarth.**

Es difícil reunir un conjunto más pintoresco de contradicciones. Pueden codearse con Batteux y sobrepujarle, los filósofos, los discurridores ingleses de estética o, mejor aún, de *omnibus rebus*, entre los cuales hasta suelen encontrarse, alguna vez, las cosas estéticas. Al pintor Hogarth, aconteciéndole leer en Lomazzo ciertas palabras atribuídas a Miguel Angel sobre la belleza de las figuras, le pasó por la imaginación que las artes figurativas están regidas por un principio propio, que se puede determinar en una línea particular (2). Fijo en esta idea, diseñó (1745), en el frontispicio de la colección de sus grabados, una línea serpenteante sobre una cartela con el lema *Línea de la Belleza*, despertando la curiosidad universal con aquel jeroglífico, curiosidad que luego trató de satisfacer en su libro *Análisis de la Belleza* (1753) (3). En este libro combate el error de juzgar las obras pictóricas por su asunto o por la virtud de la imitación y no por la *forma*, que es esencial en arte, y que resulta «de

(1) *Les beaux arts reduits à un même principe*, París, 1746; véanse especialmente parte I, c. 3; parte II, c. 4 y 5; parte III, c. 3.

(2) Véase en el presente volumen *Teoría*, páginas 148-149.

(3) *Analysis of Beauty*, Londres, 175'. (*L'analisi della Bellezza scritta col disegno di fissar l'Idee vaghe del Gusto*, trad. italiana, Livorno, 1761.)

la simetría, de la variedad, de la uniformidad, de la simplicidad, de la trama y de la cantidad, todas las cuales actúan en la producción de la belleza, corrigiéndose recíprocamente y limitándose unas a otras cuando hay necesidad» (1). Pero, de un golpe, Hogarth nos da la noticia de que existe la *correspondencia* o el *acuerdo* con la cosa reproducida, y que «la regularidad, la uniformidad y la simetría placen sólo en cuanto sirven para dar idea de la correspondencia» (2). Y más adelante aprende el lector «que entre la amplia variedad de las líneas ondulantes que pueden concebirse no hay más que una sola que merezca verdaderamente el nombre de *línea de la belleza* y una sola línea precisa serpenteante que se llama la *línea de la gracia*» (3). Y añade que es belleza la trama de las líneas porque la «mente activa busca siempre estar empleada» y el ojo se complace en ser guiado «a una especie de caza» (4). La línea recta no es bella; el puerco, el oso, la araña y el sapo son feos porque les falta la línea ondulante (5). Los antiguos demostraron gran juicio en el manejo y agrupación de las líneas, «distanciándose de la precisa *línea de la gracia* en algunas partes donde el carácter o la acción lo requerían» (6).

Con análogo titubeo entre el principio de la imitación y los demás principios heterogéneos o imaginarios, Edmundo Burke, en las *Investigaciones sobre el origen de nuestras ideas de lo Sublime y de lo Bello* (1756) observa que «las naturales propiedades de un objeto causan placer o pena a la imaginación; pero, además, ésta experimenta placer en la imitación, en la semejanza del objeto imitado con el original». De esas «dos ocasiones únicas», según él, deriva todo el placer de la imaginación (7). Y sin ocuparse ni poco ni mucho de la segunda, trata largamente de las cualidades naturales que debe poseer el objeto bello sensible: «Primera, la pequeñez comparativa; segunda, la lisura; tercera, la varie- E. Burke.

(1) Ob. cit., pág. 47.
(2) Ob. cit., pág. 57.
(3) Ob. cit., pág. 93.
(4) Ob. cit., páginas 61-65.
(5) *Análisis della bellezza*, pág. 91.
(6) Ob. cit., pág. 176.
(7) *Inquiry into the origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful*, 1756 (trad., ital. Milano, 1804); véase el discurso preliminar sobre el gusto.

dad en la dirección de las partes; cuarta, el no estar dispuestas en ángulo estas partes, sino fundidas en cierto modo las unas en las otras; quinta, la estructura delicada sin apariencia mínima de fuerza; sexta, colores vivos, pero no fuertes ni deslumbrantes; séptima, que de haber algún color que chille, sea variado con otros». Estas son las propiedades de la belleza, que obran en fuerza de la naturaleza y que están menos sujetas al capricho y a la confusión de gustos distintos (1).

E. Home. Los libros de Hogarth y de Burke suelen llamarse clásicos, y lo son, efectivamente (nos atreveremos a decirlo), en el género de la inconclusión. A un grado algo más superior pertenecen los *Principios de crítica* (1761) de Enrique Home (lord Kaimes), en que se investigan los «verdaderos principios de las bellas artes», con el intento de transformar la crítica en una «ciencia racional», eligiéndose, al menester, «la vía ascendente de los hechos y de los experimentos». Home se ocupa de los sentimientos que proceden de los objetos de la vista y del oído, los cuales, en cuanto van acompañados de deseos, se llaman simplemente sentimientos *(emotions*, no *passions*). De tales sentimientos, que están entre las impresiones meramente sensibles y las intelectuales o morales, y se ligan por esto con ambas categorías, derivan los placeres de la belleza, dividida en belleza de *relación* y en belleza *intrínseca* (2). Home no sabe explicar esta última belleza sino diciendo que la regularidad, la simplicidad, la uniformidad, la proporción y otras cualidades agradables han sido «dispuestas de este modo por el Autor de la naturaleza para acrecentar nuestra felicidad; la cual, como aparece por evidentes señales, no es extraña a sus cuidados». Pensamiento que se confirma al reflexionar que «nuestro gusto no es accidental para tales particulares, sino uniforme y universal, formando parte de nuestra naturaleza». No hay que omitir que «la regularidad, la uniformidad, el orden y la simplicidad contribuyen a facilitar la percepción, haciéndonos posible formar de los objetos las imágenes más distintas con la mayor atención, de modo que aquellas cualidades no se re-

(1) Ob. cit., parte III, sec. 18.
(2) *Elements of criticism*, 1761 (ed. de Basilea, 1795). I, int. I, y cap. I - 3.

produzcan más». Las proporciones se dan conjuntas frecuentemente con un fin útil, «como se ve en los animales, de los cuales son los mejor proporcionados los más fuertes y activos; pero hay otros ejemplos abundantes en los que no se verifica esa conjunción». Así es que lo mejor es «detenerse en la *causa final*, indicada más arriba, del acrecentamiento de nuestra felicidad querida por el Autor de la naturaleza» (1). En el *Ensayo sobre el gusto* (1758) y en el del *Genio* (1774), de Alejandro Gerard, aparecen a veces, y según las distintas formas de arte, los principios de la asociación, del placer directo, de la expresión y hasta del sentido moral; género de explicaciones que se encuentran también en otro *Ensayo sobre el gusto*, de Alison (1792).

Eclecticismo y sensualismo E. Platner.

En trabajos como éstos, faltos de método científico, se pasa de una página a otra, del sensualismo fisiológico al moralismo, de la imitación de la naturaleza al misticismo y finalismo trascendental, sin que sus autores tengan alguna conciencia de la incongruencia de tesis tan desemejantes. Casi, casi, resulta más interesante el franco hedonismo del alemán Ernesto Platner, el cual, entendiendo a su modo las investigaciones de Hogarth sobre las líneas, no sabía percibir en los hechos estéticos sino una prolongación y un eco del placer sexual. — «¿Dónde hay algo bello — decía — que no derive de la figura femenina, centro de toda belleza? Bella es la línea ondulante, porque se encuentra en el cuerpo de la mujer; bellos son los movimientos, que son propiamente femeninos; bellos los tonos de la música cuando se funden el uno en el otro; bella una poesía en la que un pensamiento se abraza a otro con ligereza y facilidad» (2). El sensualismo a lo Condillac se mostró impotente para comprender la producción estética, y no salió tampoco mejor el *asociacionismo*, promovido especialmente por la obra de David Hume.

Francisco Hemsterhuis.

El holandés Hemsterhuis (1769) consideraba la belleza como lo que nace del encuentro de la sensibilidad que tiende a lo múltiple, con el sentido interno, que tiende a

(1) Ob. cit., I, cap. III, páginas 201-202.

(2) *Neue Anthropologie*, Leipzig, 1790, § 814, y las lecciones de Estética, publicadas post. de 1836; V. Zimmermann, ob. cit., pág. 204.

la unidad. La belleza es, pues, «la que ofrece en el menor tiempo la mayor cantidad de ideas». El hombre, al que es negado alcanzar la unidad última, encuentra en lo bello una unidad aproximativa, ocasión en él de un goce que nace, que tiene alguna semejanza con la alegría del amor. Esta teoría de Hemsterhuis, donde justa intuición acompaña rasgos místicos y sensualistas, se trocó luego en el *sentimentalismo* de Jacobi; para el cual se hace presente, en la forma de lo bello, de modo sensible al alma, la totalidad de lo Verdadero y del Bien, y el mismo Suprasensible (1).

**Neoplatonismo y misticismo: Winckelmann.**

El platonismo o, mejor, el neoplatonismo fué renovado por el creador de la historia de las artes figurativas, por Winckelmann (1764). La contemplación de las obras de la plástica antigua, con aquella impresión de elevación más que humana y de divina indiferencia, que producen tanto más irresistiblemente por cuanto no es siempre fácil revivir su vida originaria y entender su genuino significado, llevaron a Winckelmann y a otros a la concepción de una Belleza que, descendiendo del séptimo cielo, de la Idea divina, se encarnase en obras de esa suerte. El baumgartiano Mendelssohn había negado la belleza a Dios; el neoplatónico Winckelmann se la devolvía y la colocaba en su seno.

**La belleza y la carencia de significación.**

«Los sabios que han meditado sobre las causas de lo Bello universal, buscándolo entre las cosas creadas y tratando de llegar hasta la contemplación del Sumo Bello, lo han hallado en la perfecta concordancia de las criaturas con sus fines y de las partes entre sí con el todo. Mas como esto vale decir de la perfección, de la cual no es capaz la humanidad, nuestro concepto de la belleza universal permanece indeterminado y se forma en nosotros mediante conocimientos particulares que, cuando son exactamente recogidos y conexionados, nos dan la máxima idea de la belleza humana, que ensalzamos tanto más cuanto más nos elevamos en la materia. Mas, como, además, esta perfección la da el Creador a todas las criaturas en el grado que les es conveniente, y cada concepto reposa en una causa que debe ser buscada fuera del mismo concepto, la causa de la Belleza, aun apare-

---

(1) Zimmermann, ob. cit., páginas 302-309; v. Stein, *Enstehung d. n. Æsthetique*, pág., 115.

ciendo en todas las cosas creadas, no puede ser buscada fuera de ella. Precisamente por eso, y por ser nuestros conocimientos conceptos comparativos y no poderse comparar la Belleza con nada más alto, nace la dificultad de un conocimiento distinto y universal de la misma» (1). De esta y otras dificultades se sale sólo con reconocer que «la suma belleza está en Dios». «El concepto de la belleza humana se hace tanto más perfecto a medida que se piensa más conforme y concordante con el Ser Supremo, el cual se distingue de la materia por su unidad e indivisibilidad. Este concepto de la belleza es como un espíritu prisionero de la materia por el fuego, que trata de producir una criatura a imagen de la primera criatura racional diseñada por el intelecto divino. Las formas de tal imagen son simples e ininterrumpidas y dentro de esta unidad, varias, y por eso mismo, armónicas (2). A tales caracteres se añade el otro de la «insignificancia» *(Unbeizeichnung)*, «falta de una significación cualquiera», porque no puede la suma belleza ser descrita con puntos y líneas distintos de los que solos constituyen la belleza. Su forma «no es propia ni de ésta ni de aquella persona determinada, ni expresa ningún estado de sentimiento o sensación de pasión, cosas que interrumpen la unidad y disminuyen u oscurecen la belleza». «Según nuestra idea (concluye Winckelmann), la belleza debe ser como el *agua cristalina que brota del seno de la fuente, que cuanto menos sabor tiene, más sana es, porque está depurada de todos los ingredientes extraños»* (3).

Para percibir la pura belleza, hace falta una facultad especial, que de seguro no es el sentido, y será más bien la inteligencia, como dice alguna vez Winckelmann, o mejor, como afirma otra vez, un «fin sentido interno», libre de todas las intenciones y pasiones del instinto, de la amistad, del placer. Y tenida la belleza por algo ultrasensible, no es extraño que Wickelmann se entregue, si no a excluir del todo, a degradar en ella el color demasiado sensible, haciendo de él un elemento, no constitutivo de la belleza, sino se-

(1) *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764 (en *Werke*, Stuttgart, 1847, volumen I), l. IV, cap. II, § 51, pág. 131.

(2) Ob. cit., 1764, § 22, páginas 131-132.

(3) Ob. cit., § 23, pág. 132.

cundario y concurrente (1). La verdadera belleza está dada por la forma, con lo que él quiere entender las líneas y los contornos, como si líneas y contornos no se percibieran con los sentidos y pudieran aparecer a la vista sin ningún color.

Contradicciones y compromisos de Winckelmann.

Destino del error, cuando no quiere eremíticamente retirarse en un breve aforismo, es el de contradecirse para vivir como mejor pueda entre hechos y problemas concretos. La obra de Winckelmann, aunque se propusiese un fin teórico, giraba alrededor de hechos concretos e históricos, a los cuales había que acomodar la idea expuesta de la belleza suprema. La admisión del diseño por líneas y la parcial y secundaria del color, son ya dos compromisos; el tercero se deduce del principio de la *Expresión*. «Porque en la naturaleza humana no hay estado intermedio entre dolor y placer», y como un ser viviente intacto de estos sentimientos es inconcebible, «hay que poner la figura humana en el estado de acción y pasión, que es lo que se llama en arte la expresión». Winckelmann, después de haber tratado de la belleza, pasa a la Expresión (2). Un cuarto compromiso, en fin, estudiaba entre la suma belleza, una indivisible constante, y las bellezas individuales, puesto que si bien antepusiese al cuerpo femenino el masculino, juzgando a éste encarnación más completa de la belleza suma, no podía cerrar aún los ojos al hecho evidente de que se conocen y se admiran cuerpos *bellos de mujer* y hasta cuerpos *bellos de animales* (3).

A. R. Mengs.

Amigo, y, puede decirse que colaborador, de Winckelmann era el pintor Rafael Mengs, no menos animado que su compatriota el arqueólogo de la necesidad vivísima de comprender lo que es la Belleza, que aquel estudiaba como crítico en las obras ajenas y que él producía como pintor. Considerando (escribe Mengs) que de las dos partes principales de que depende la profesión de pintor, esto es, la imitación de las apariencias y la elección de las cosas más bellas, se ha escrito mucho acerca de la primera, y, por el contrario, la segunda «apenas ha sido tocada por los modernos, y sin las estatuas griegas no tendríamos idea de las artes del diseño»;

(1) Ob. cit., § 19, páginas 130-131.
(2) Ob. cit., l. IV, cap. II, § 24.
(3) Ob. cit., l. V, cap. II y VI.

considerando esto, «leí, pregunté y miré todo aquello que yo creía que me podía dar luz en esta materia, sin quedar nunca satisfecho; porque, o se hablaba de las cosas bellas o de cualidades que son atributos de la belleza, o se pretendía explicar, como suele decirse, lo oscuro con lo oscurísimo, o se confundía lo bello con lo agradable. De suerte que me resolví a buscar por mí mismo lo que fuese esta belleza» (1). De sus muchos escritos sobre la materia, uno fué publicado viviendo él todavía, gracias a las exhortaciones y bajo la dirección de Winckelmann (1761); otros fueron póstumos (1780), y todos se reimprimieron y tradujeron a distintos idiomas. «Sumergido desde hace mucho tiempo en un gran mar (dice en los *Sueños sobre la belleza*) buscando el conocimiento de lo bello, me encuentro lejos de toda orilla, sin saber adónde debo dirigir mi rumbo. Miro alrededor mío y se me turba la vista en lo infinito de la inmensa materia» (2). En verdad, no parece que Mengs llegase nunca a una fórmula que le agradase, si bien mirado en complejo, será lícito afirmar que viene a concordar con las doctrinas de Winckelmann. «La belleza consiste en la perfección de la materia según nuestras ideas. Así como sólo Dios es perfecto, la belleza es cosa divina.» La belleza «es la visible idea de la perfección», y es a ésta lo que el punto visible al punto matemático. Nuestras ideas proceden del destino que el Creador ha querido dar a las cosas; de aquí la multiplicidad de las bellezas. Mengs, por lo general, coloca este tipo de las cosas en las especies naturales y pone el ejemplo de «una piedra, de la que se tiene la idea de que debe ser uniforme y de un solo color», la cual, «aunque tenga manchas, se llama fea»; o un chicuelo «que sería feo si semejase a un hombre de edad madura, como el hombre es feo cuando tiene formas de mujer, o una mujer fea, cuando las tiene de hombre.» Pero, inesperadamente, añade: «Como entre todas las piedras una sola especie es perfecta, el diamante; entre todos los metales, el oro, y entre todas las criaturas animadas, el hombre, así viene luego la distinción en cada especie, quedando bastante

(1) Carta del 2 de Enero, 1778, *Opere*, Roma, 1787 (reimp. en Milán, 1836) II páginas 315-316.

(2) *Opere*, I, pág. 206.

poco de lo perfecto» (1). En los *Sueños sobre la belleza* considera a ésta «como una disposición media que encierra en sí parte de perfección y parte de agradable», siendo una tercera cosa diversa de ambas y digna de nombre especial (2). Cuatro son las fuentes del arte de la pintura: la belleza, el carácter significativo y expresivo, lo agradable unido a la armonía y el colorido, de las cuales él pone la primera en los antiguos; la segunda, en Rafael; la tercera, en Correggio, y la cuarta, en el Ticiano (3). De este empirismo de taller de pintor se consuela Mengs, declamando de esta suerte: «Siento la fuerza de lo bello que me transporta a narrarte, ¡oh lector!, lo que yo siento. Bella es toda la naturaleza, bella es la virtud, bellas son las formas, las proporciones; bellas las apariencias y bellos los movimientos, pero más bella es la razón, y mucho más bella, la causa primera» (4).

G. E. Lessing. Un eco algo atenuado o de resonancia algo menos metafísica que las ideas de Winckelmann son las de Lessing, el gran renovador de la literatura y del espíritu social en la Alemania de su tiempo. Según Lessing, el «fin del arte» es la «delectación», y como ésta es «cosa superflua», parece justo que el legislador no deje al arte aquella libertad de que no puede prescindir la ciencia, la cual busca la verdad, necesaria al alma. La pintura era para los griegos, y debe ser, según su esencia, «la imitación de los cuerpos bellos». «Su cultivador (helénico) no representaba sino la belleza; la belleza común de orden inferior era su asunto accidental, su ejercicio, su pasatiempo. La perfección del asunto, por sí mismo, debía vibrar en su obra; era demasiado grande para querer que sus espectadores se contentasen con el placer árido que nace de la semejanza obtenida y del examen de la valentía del artífice; nada le era más querido en su arte, nada le parecía más noble que el fin de éste» (5). Hay que excluir de la pintura todo cuanto sea desagradable o deforme. «La pintura,

(1) *Riflessioni sulla bellezza e sul gusto della pittura*, en *Opere*, I, página 95, 100, 102 y 103.
(2) Id. I, pág. 197.
(3) Id. pág 161.
(4) Id. I, pág. 206.
(5) *Laokoon* (trad. ital. de T. Pérsico, Bologna, 1887), § 2.

en cuanto imitación, puede expresar la deformidad; la pintura, como arte bella, no quiere. Con aquel título le pertenecen todos los objetos visibles; con éste, se limita sólo a los objetos visibles que despiertan gratas sensaciones.» Si, por el contrario, la deformidad puede ser reproducida por el poeta, sucede así porque en la descripción poética «adquiere una apariencia menos desagradable de defectos corporales, y en su efecto cesa, por decirlo así, de ser tal»; el poeta, «no pudiendo emplearla por sí misma, la usa como medio para producir en nosotros ciertos sentimientos mixtos (lo ridículo, lo terrible) y hacernos fijar en ellos, en la carencia de sentimientos puramente agradables» (1). En la *Drammaturgia* (1767), Lessing está en el terreno de la Poética aristotélica, y es sabido que, no sólo creía en las reglas en general, sino que diputaba las de Aristóteles, tan indudables como los teoremas de Euclides. Su polémica contra los escritores y críticos franceses la hizo en nombre de la *verosimilitud*, que no debe confundirse con la exactitud histórica. Entendía lo universal como una *media* de lo que aparece en los individuos, y la *catarsis*, como un cambio de las pasiones en disposiciones virtuosas, admitiendo por indudable que el objeto de toda poesía consiste en inspirar amor a la virtud (2). El ejemplo de Winckelmann le hizo introducir en la doctrina de las artes figurativas el concepto de la *belleza ideal;* «la expresión de la belleza corpórea es el fin de la pintura. La suprema belleza corpórea es, pues, el fin supremo de la pintura. Pero la suprema belleza corpórea existe sólo en el hombre, y en éste no existe más que por el ideal. Este ideal se encuentra en un grado inferior en los brutos, y apenas se encuentra en la naturaleza vegetal e inanimada». Pintores de flores y paisajistas no pertenecen al arte verdadero, porque imitan bellezas *desprovistas de todo ideal;* por ende, no trabajan más que con los ojos y las manos, y el genio interviene poco o nada en sus obras. Lessing prefería, con todo, el paisajista «al pintor de historia que, sin ocuparse para nada de la belleza, pinta sólo una multitud de personas para mostrar su habili-

(1) Ob. cit., §§ 23, 24.

(2) *Hamburg Drammaturgie* (ed. Göring, vol. XI y XII), passim, esp. los números 11, 18, 24, 78, 89.

dad en la simple expresión, no en la expresión subordinada a la belleza» (1). El ideal de la belleza corporal consiste «principalmente en el ideal de la forma, mas también en el ideal de la encarnación y en el de la expresión permanente. El simple colorido y la expresión transitoria no tienen ideal porque la naturaleza misma no ha impuesto a ello nada determinado» (2). Y cuando nos abre todo su pensamiento, Lessing se manifiesta enemigo del colorido, y encontrando en los esbozos a pluma de los pintores «una vida, una libertad, una morbidez que sus cuadros dejan que desear», se pregunta «si el colorido más maravilloso puede dispensarnos de tanta pérdida», y si no, sería deseable «que el arte de pintor al óleo no se hubiera inventado nunca» (3).

Teóricos de la belleza ideal.

La belleza ideal, esta curiosa alianza del Ser Supremo con los sutiles contornos trazados por la pluma y por el buril; este frígido misticismo de academia, tuvo fortuna. Se discurrió mucho sobre él en Italia, donde trabajaban Winckelmann y Mengs (muchos de sus escritos se redactaban en italiano) entre artistas, arqueólogos y amantes del arte. El arquitecto Francisco Milizia decía profesar «los principios de Sulzer y de Mengs» (4). El español Azara, residente en Italia, publicaba y anotaba las obras de Mengs, proponiendo a su vez una definición de la belleza, «cual unión de lo perfecto y de lo agradable cuando son evidentes» (5). Otro español, Arteaga, uno de tantos jesuítas refugiados en nuestro país, escribía un tratado sobre la *Belleza ideal* (6). El inglés Daniel Webb, venido a Roma, donde conoció a Mengs, se apoderaba de sus ideas sobre la belleza, que le oyó exponer, y las anticipaba en un libro suyo (7).

De un cenáculo italiano surgió, en 1764, el primer grito de oposición contra la doctrina de la belleza ideal, y una pro-

---

(1) *Laokoon*, apénd. § 31.

(2) Ob. cit., páginas 32 y 33.

(3) Ob. cit. al final, pág. 268.

(4) *Dell'arte di vedere nelle belle arti del disegno secondo i princìpi di Sulzer e di Mengs*, Venecia, 1781.

(5) Azara, en Mengs, *Opere*, I, pág. 168.

(6) *Investigaciones filosóficas sobre la belleza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación*, Madrid, 1789.

(7) *Ricerche su le bellezze della pittura* (trad. ital., Parma, 1804): cfr. Azara, *Vita del Mengs*, en *Opere*, I, pág. 27.

testa a favor de lo *característico* como principio del arte. No de otro modo creemos que pueda considerarse el opúsculo de José Spaletti, *Saggio sopra la Bellezza*, en forma de carta a Mengs, con el cual había disputado sobre el asunto «en la soledad de Grottaferrata», exhortándole a poner por escrito todo su pensamiento (1). La polémica, no declarada abiertamente, está implícita en cada página. «La verdad en general, conscientemente vista por el artífice, es el objeto de la Belleza en general. Cuando el alma encuentra aquellas características, las cuales convienen a lo que se pretende representar, se reputa como bella aquella obra. Mejor aún: en las mismas obras de la naturaleza, si el alma mira a un hombre muy bien proporcionado, con un bellísimo rostro de mujer, de tal suerte que haga dudar de si es hombre o mujer el sujeto en que se encuentra, debe declarar feo antes que no aquel hombre reputa, por deficiencia de la característica de la verdad, y lo que se dice de lo Bello natural, mejor, mucho más lugar tiene en lo bello artificial». El placer originado por la Belleza es placer intelectual o de aprender la verdad; ante las cosas desagradables, representadas de modo característico, el hombre «goza de haber aumentado los propios conocimientos; la belleza, «al suministrar al alma semejanza, órdenes, proporciones, armonías, variedades, le suministra un campo espacioso donde pueda fabricar una innumerable serie de silogismos, y razonando de este modo, se complacerá de sí misma de aquel objeto que le da motivo de complacencia y del sentimiento de la propia perfección». Por eso lo bello puede definirse «aquella modificación inherente al objeto observado que, con infalible *característica*, como debe aparecer él mismo, tal se lo presenta» (2). A la falaz profundidad de Winckelmann y de Mengs forma equilibrio el buen sentido del oscuro Spalletti, representante de la tesis aristotélica contra el resurgido neoplatonismo estético.

**José Spaletti y lo característico.**

Muchos años debieron transcurrir desde que se alzase esta protesta en Alemania; hasta 1797, cuando el historiador del arte, Luis Hirt, basándose en los monumentos antiguos

**Belleza y característico. Hirt, Meller Goethe.**

(1) Está fechada «en Grottaferrata el 14 de Julio de 1764», y publicada en Roma, 1765, anónimo.

(2) *Saggio*, spec. §§ 3, 12, 15, 17, 19, 34.

que representan todas las cosas, hasta las más feas y vulgares, negó que la belleza ideal sea el principio del arte y que la expresión esté subordinada a él y tenga que atenuarse para no turbarle, sustituyéndola como principio *lo característico*, que es extensible así a los dioses y a los héroes como a los animales. El carácter es «aquella individualidad por la que forma, movimiento, rasgos, fisonomía, expresión, colores locales, luz y sombra y claroscuro se distinguen en el modo que requiere el objeto determinado» (1). El otro historiador del arte, Enrique Meyer, que partiendo de Winckelmann y continuando por la senda de las transacciones, había acabado admitiendo, junto al ideal del hombre y al de distintos animales, un ideal de los árboles y del paisaje, buscó, al responder a Hirt, un término medio. Goethe, olvidado del período juvenil en que se había atrevido a componer un himno a la arquitectura gótica, ahora en especial desde su viaje a Italia, todo Grecia y todo Roma, buscaba también él (1798) un término medio entre Belleza y Expresión, deteniéndose en el pensamiento de ciertos contenidos característicos que prestan al artista formas de belleza, los cuales desenvolvería y reduciría él a belleza perfecta. Lo característico sería simple punto de partida; lo bello, el resultado de la elaboración artística; se debe partir de lo *característico* (decía) para *llegar* a lo *bello* (2).

(1) *Ueber das Kunstschöne*, en la revista *Die Horen*, 1797; cfr. Hegel, *Vorles ü. Æsth.*, I, pág. 24 y Zimmermann, *Gesch. d. Æsth.*, páginas 356-357.

(2) Goethe, *Der Sammler und die Seinigen* (en *Werke* ed. Goedeke, volumen XXX).

# VIII

## MANUEL KANT

Todos estos escritores, Winckelmann, Mengs, Home, Hogarth, Lessing, Goethe, no fueron filósofos, a decir verdad, ni lo fueron tampoco aquéllos que, como Meier, hicieron profesión de filosofía, o que en rigor estaban bien dispuestos para entenderla, como Herder y Hamann. Para encontrar en el pensamiento europeo un segundo temple altamente especulativo, después de Juan Bautista Vico, hay que llegar a Kant, ante el cual nos lleva ahora el orden de la exposición. **Manuel Kant.**

Que Kant continuó el problema de Vico (no ya, bien entendido, en el sentido de una directa filiación histórica, sino en el de una filiación ideal) es cosa que han advertido varios (1). Pero examinar los progresos que llevó a cabo y en qué puntos quedó rezagado con respecto a su predecesor, cae ahora fuera de nuestra presente tarea. Aquí tenemos que limitarnos a considerar el pensamiento de Kant en el solo campo especial de la Estética. **Kant y Vico.**

Y anunciando brevemente las conclusiones de dicho examen, diremos que si Kant tuvo suma importancia en el desarrollo del pensamiento germánico; que si la obra en que escrutó los hechos estéticos está entre aquéllas que han ejercido mayor eficacia; que si en las historias de la Estética, hechas desde el punto de vista germánico y mutiladas de casi todo el desenvolvimiento del pensamiento europeo desde el siglo XVI al XVIII, Kant puede figurar como el que descu-

(1) Entre los primeros, por Jacobi *(Von den göttlichen Dingen*, 1811), y, cerca de nosotros, por Spaventa.



brió, resolvió o puso en camino de solución el problema de esa ciencia—en una historia amplia, sin prejuicios y completa, en que se considere, no la fortuna de los libros y la importancia histórica de las naciones, sino el valor intrínseco de las ideas, el juicio que debe darse de él es distinto. Semejante a Vico por la seriedad y la tenacidad con que meditó sobre los hechos estéticos, y más afortunado que Vico, porque dispuso de un abundante y rico material de discusiones y tentativas precedentes, Kant fué, por otro lado, diferente de Vico y menos afortunado; porque, no sólo no expuso una doctrina sustancialmente verdadera, sino que no acertó tampoco a dar a sus pensamientos el necesario sistema y la necesaria unidad.

Identidad del concepto del arte en Kant y en Baumgarten.

En efecto; ¿qué idea tuvo Kant del arte? Extraña podrá parecer nuestra respuesta a quien recuerde la explícita e insistente polémica de Kant contra la escuela wolffiana y contra el concepto de la belleza como de una perfección confusamente percibida; pero conviene decir que la idea que Kant tuvo del arte fué, *en el fondo, la misma de Baumgarten y de la escuela wolffiana*. Su mentalidad se había educado en aquella escuela. Tuvo siempre en gran estima a Baumgarten, y en la *Crítica de la razón pura* le llama «el excelente analizador» (1). Del texto de Baumgarten se servía en sus lecciones universitarias de Metafísica, como del de Meier para las lecciones de Lógica *(Vernunftlehre)*. Lógica y Estética (o teoría del arte) se le antojaban a Kant disciplinas conjuntas. Así lo proclamaban en el *Plan de lecciones* de 1765, proponiéndose, al desarrollar la crítica de la razón, echar una ojeada a la del gusto, esto es, a la Estética, ya que las reglas de la una son útiles para la otra y se esclarecen mutuamente.

Las «lecciones» de Kant.

En las lecciones universitarias distinguía la verdad estética de la verdad lógica, al modo de Meier, y citaba hasta el ejemplo del bello rostro rosado de una muchacha, que visto *distintamente* o sea en el microscopio, deja de ser bello (2). Es, estéticamente, verdadero (decía) que el hombre cuando ha muerto no puede renacer, aunque esto sea opuesto a la verdad lógica y moral. Es estéticamente verdadero que el

(1) *Kritik d. rein. Vernunft* (ed. Kirchmann), I, 1, § 1 *n*.
(2) Véase en el presente vol., pág. 272, epígrafe *Confusiones* de Meier.

sol se hunde en el mar, aunque esto sea falso, lógica y objetivamente. No se ha podido determinar todavía por ningún docto ni por los estéticos más excelentes en qué grado puede unirse la verdad lógica con la verdad estética. Los conceptos lógicos, para ser accesibles, deben revestir formas estéticas, y tal vestidura se abandona solamente en las ciencias racionales que buscan la profundidad. La certeza estética es subjetiva; basta para ella la autoridad, o el basarse en la opinión de los grandes hombres. La perfección estética, a causa de nuestra debilidad, estando sujetos nosotros a lo sensible, sirve con frecuencia de ayuda para hacer distinguir los pensamientos. Concurren a esto los ejemplos y las imágenes: la perfección estética es vehículo de la lógica; el gusto es el *análogo del intelecto*. Hay verdades lógicas que no son verdades estéticas. Por otra parte, hay que excluir de la abstracta filosofía exclamaciones y conmociones de sentimientos, propios de la verdad estética. La poesía es juego armónico de pensamientos y sensaciones. Poesía y elocuencia se distinguen porque en la primera los pensamientos se acomodan a las sensaciones, aconteciendo lo contrario con la segunda. Alguna vez Kant notaba en aquellas lecciones que la poesía es anterior a la elocuencia, porque las sensaciones existen antes que los pensamientos, y citaba (acaso bajo la eficacia de Herder) a los pueblos orientales desprovistos de conceptos, cuyas obras poéticas, ricas de imaginación, carecen de unidad y de gusto. Poesías formadas por el simple juego de la sensibilidad son, sin duda, posibles, como los del amor; pero la verdadera poesía desdeña estos trabajos, que giran alrededor de sensaciones que cada cual sabe procurarse por sí mismo. La poesía debe hacer sensibles la virtud y la verdad intelectual, como ha hecho, por ejemplo, Pope en su *Ensayo sobre el hombre*, en que ha intentado vivificar la poesía mediante la razón. Otra vez Kant dice claramente que la perfección lógica es base de todo lo demás, siendo la estética simple adorno de la lógica; de ésta puede tomarse una parte por condescendencia o para obtener popularidad; pero no es lícito desfigurarla y falsificarla (1).

(1) Fragmentos de lecciones de Kant desde 1764 en adelante en O. Schlapp, *Kants Lehre vom Genie*, véase especialmente páginas 17, 58. 59, 79, 93, 96, 131-143, 136-137, 222, 225, 231-232, etc.



Todo esto es baumgartenianismo neto, aunque las lecciones representen un estadio superado por el desarrollo mental de Kant y contengan la doctrina exotérica de él, no la esotérica y original, representada por la *Crítica del juicio* (1790). Para no entrar en esta polémica, dejemos a un lado estos fragmentos de lecciones (que, sin embargo, arrojan no poca luz sobre el significado de algunas palabras y fórmulas kantianas). Dejemos también de indagar qué páginas y partes de la *Crítica del juicio* derivan de Baumgarten y de Meier. Quien haya leído los libros de estos wolffianos y pase después a la *Crítica del juicio*, tiene, con frecuencia, la impresión de no haber cambiado de ambiente. Precisamente, en la *Crítica del juicio*, examinada libre de prejuicios, se halla la confirmación más clara de que Kant concibió siempre el arte al modo de Baumgarten, como *revestimiento sensible e imaginativo de un concepto intelectual.*

El arte en la «Crítica del juicio».

El arte para Kant no es *belleza pura* que prescinde de hecho del concepto, sino es *belleza adherente* que supone un *concepto* y está fijado en torno de él (1). Es la obra del genio, de la facultad que representa las *ideas estéticas.* La idea estética es «una representación de la imaginación que acompaña a un concepto dado, representación ligada con tal verdad de representaciones particulares de no poder encontrarse en ella ninguna expresión que señale un determinado concepto, que añada a este concepto mucho de inefable, cuyo sentimiento reaviva la potencia cognoscitiva y une a la lengua, que es la pura letra, el espíritu». El genio tiene, pues, la imaginación y el intelecto por elementos constitutivos. El genio consiste «en la feliz disposición, que ninguna ciencia puede enseñar y ninguna diligencia aprender, de hallar ideas para un concepto dado y, por otra parte, recoger la expresión por la que la conmoción sugestiva, así efectuada, como acompañamiento de un concepto, pueda venir comunicada a los demás». Ningún concepto se adecua a la idea estética, como ninguna representación de la imaginación puede adecuarse nunca al concepto. De los atributos estéticos son ejemplo el águila de Júpiter, con el rayo en las garras y el pavo real de la soberbia reina de los cielos:

(1) *Kritik d. Urtheilskraft*, ed. Kirchmann, § 16.

«éstos no representan, como los atributos lógicos, lo que hay en nuestros conceptos de la sublimidad y de la majestad de la creación, sino otra cosa distinta, que da ocasión a la imaginación para que se esparza sobre una multitud de representaciones afines, que hacen pensar más de lo que puede expresarse en un concepto determinado por medio de palabras, y dan una idea estética, la cual sirve a la idea racional en lugar de la representación lógica propiamente, con el fin de reavivar el sentimiento, abriendo a éste la vista sobre un campo indeterminado de representaciones afines». Hay un *modus logicus* y un *modus æstheticus* de expresar los propios pensamientos; el primero consiste en seguir determinados principios; el otro, en el sentimiento único de la unidad de la representación (1). A la imaginación, al intelecto, al espíritu *(Geist)* debe añadirse el gusto, que acomoda la imaginación al intelecto (2). El arte, por esto, puede representar hasta lo feo natural: la belleza artística «no es una *cosa bella*, sino *una bella representación* de una cosa», aunque luego esta representación de lo feo tenga sus límites con arreglo a cada arte particular (reminiscencia de Lessing y de Winckelmann), y un límite absoluto en lo fastidioso y en lo nauseabundo que mata la representación misma (3). También en las cosas naturales hay una *belleza adherente*, para juzgar la cual es preciso el concepto, no bastando el juicio estético puro. La naturaleza aparece entonces como obra de un arte, aunque de un arte sobrehumano: el juicio teleológico sirve de fundamento y condición al juicio estético». Cuando se dice «¡he aquí una mujer bella!», no se quiere decir sino que «la naturaleza representa bellamente en las formas de ella sus fines en la construcción del cuerpo femenino». Así es que sobre la forma simple nos fijamos en un concepto, «a fin de que el objeto se piense de tal modo, por medio de un juicio estético, lógicamente condicionado» (4). Por esta vía se forma el ideal de la belleza en la figura humana, expresión de la vida moral (5). Kant admite, sin embargo, que existan pro-

(1) *Kritik d. Urth.*, § 49.
(2) Ob. cit., § 50.
(3) Ob. cit., § 48.
(4) Ob. cit., § 48.
(5) Ob. cit., § 17.

ducciones artísticas sin concepto, comparables a las *bellezas libres* de la naturaleza, a las flores, a algunos pájaros (papagallo, colibrí, ave del paraíso) como los diseños de adorno, los frisos de los marcos, hasta las fantasías musicales sin texto, que no representan nada, ningún objeto reductible a un concepto determinado, y que deben figurar entre las bellezas libres (1). Pero ¿no suponía excluirlas del arte propio y verdadero, de la obra del genio, que debe combinar, según Kant, imaginación e inteligencia?

La fantasía en el sistema de Kant.

Es esto un baumgartenianismo transportado a un tono más alto, más concentrado, más trabajado, más sugestivo, hasta el punto de que parece que va a salir, de un momento a otro, una idea distinta del arte. Pero es siempre baumgartenianismo; de su cancel intelectualista no se sale jamás. Y no era posible salir. Al sistema kantiano, a su filosofía del espíritu, faltaba un concepto profundo de la *fantasía*. Pásese la vista por la tabla de las facultades del espíritu que precede a la *Crítica del juicio*. Kant coloca allí la facultad cognoscitiva, el sentimiento de placer y de dolor y la facultad apetitiva. A la primera, hace responder el intelecto; a la segunda, el juicio (teleológico y estético), y a la tercera, la razón (2); pero la imaginación no tiene lugar para él entre las potencias del espíritu; queda relegada entre los hechos de sensación. Kant conoce una imaginación reproductiva y otra combinatoria, pero ignora la imaginación propiamente productiva, o sea la fantasía (3). El genio, como se ha visto, es para Kant la cooperación de diversas facultades.

Las formas de la intuición y la Estética trascendental.

Sin embargo, Kant tuvo como vislumbres que la actividad intelectiva está precedida de algo que no es simple material de sensaciones, sino otra forma teórica, aunque no sea intelectiva. Se le reveló esta forma, no al reflexionar sobre el arte en sentido estricto, sino al examinar el proceso del conocimiento. No trata de ello en la *Crítica del juicio*, sino en la primera sección de la *Crítica de la razón pura*, en la primera parte de la *Doctrina trascendental de los elementos*. Las sensaciones (dice) no entran en el espíritu sino cuan-

(1) Ob. cit., § 16.

(2) Para la génesis histórica de esta tripartición, v. Schlapp, ob. citada, páginas 150-153.

(3) V. *Anthropol* (ed. Kirchmann), § 26-31; cfr. Schlapp, ob. cit., pág. 296.

do éste les da su forma; forma que no es lo que añade el intelecto a la sensación, sino algo más sencillo: la *intuición pura*, el conjunto de los principios *a priori* de la sensibilidad. Debe ser, pues, «una ciencia que sea la primera parte de la doctrina trascendental de los elementos, distinta de la que contenga los principios del pensamiento puro, y que es llamada *Lógica trascendental*». Ahora bien; ¿con qué nombre bautiza Kant esta ciencia cuya necesidad advierte? Precisamente con el de *Estética trascendental (die trascendentale Æsthetik)*. Antes, en una nota, reivindica este nombre para la nueva ciencia que trata de estudiar, censurando el uso introducido por los alemanes, que la llamaban *Crítica del gusto*, que, según él pensaba, al menos por entonces, no podía ser nunca una ciencia. Así (concluye) nos acercamos más al uso de los antiguos, entre los cuales era muy célebre la distinción de αἴσθητά καί νοητά (1).

Con todo, después de haber postulado con tanta justeza la necesidad de una ciencia de la forma de las sensaciones o de la *intuición pura*, del *conocimiento puramente intuitivo*, Kant, precisamente porque no poseía ideas exactas sobre la naturaleza de la facultad estética o del arte, que es la verdadera intuición pura, cayó aquí en un error intelectualista, reduciendo la forma de la sensibilidad o intuición pura a las dos categorías o funciones del espacio y del tiempo, haciendo que el espíritu salga del caos sensitivo, sin ordenar las sensaciones espacial y temporalmente (2). Pero espacio y tiempo, así concebibles, antes que categorías originarias, son formaciones posteriores y complicadas (3). Kant consideraba como materia de las sensaciones la dureza, la impenetrabilidad, el color, etc. Pero el espíritu en tanto advierte el color o la dureza, en cuanto ha dado forma a las sensaciones. Las sensaciones, consideradas como materia bruta, están fuera del espíritu cognoscitivo: son un límite, color, dureza, impenetrabilidad, etc., en cuanto advertidas son intuiciones, elaboraciones espirituales, actividad estética en su manifestación rudimentaria. La fantasía caracterizadora

(1) *Kritik d. rein. Vernunft*, I, I, § 1 e *n*.
(2) Ob. cit., § 1-8.
(3) Véase en el presente vol. «Teoría», páginas 50 - 52.

o calificadora, la actividad estética, debía ocupar en la *Crítica de la razón pura* el puesto usurpado por el tratado del espacio y del tiempo, y constituir la verdadera *Estética trascendental* en prólogo de la Lógica. Así Kant se había separado de Leibnitz y de Baumgarten, encontrándose con Vico.

**Teoría de la Belleza, distinta en Kant de la del Arte.**

Su oposición, tantas veces declarada, a la escuela wolffiana, comprendía, no ya el concepto del arte, sino el de la belleza, que, en su pensamiento, era bien distinto del primero. Ante todo, no admitía la designación de la sensación como «conocimiento confuso» respecto de la cognición espiritual, y la consideraba en buen derecho como falsificación de la sensibilidad; porque un concepto, por confuso que se juzgue, es siempre concepto, ensayo de concepto, jamás intuición (1). Negaba, por otra parte, que la belleza pura contenga un concepto y pueda, por eso, ser una perfección aprehendida sensiblemente. Esta indagación se entrelaza con la otra sobre la naturaleza del arte en la *Crítica del juicio*, aunque no se liguen estrechamente ni haya verdadera fusión. Kant (como se ve en sus lecciones, donde los cita a todos) (2) tenía un conocimiento acabado de los autores que habían disertado sobre lo bello y sobre el gusto en el siglo XVIII. De los cuales, la mayoría, especialmente los ingleses, eran sensualistas; otros, intelectualistas; alguno, como hemos recordado en su lugar, caía del lado del misticismo. Kant, inclinado desde el principio al sensualismo en el problema estético, acabó siendo tan adversario de los sensualistas como de los intelectualistas. Este desarrollo aparece de sus *Consideraciones sobre lo bello y lo sublime* (1764) sucesivamente a través de sus lecciones; la *Crítica del juicio* es su expresión definitiva.

De los cuatro momentos, como él los llama; de las cuatro determinaciones que él pone de lo Bello, dirige dos negaciones, una contra los sensualistas y otra contra los intelectualistas. «Es bello lo que place *sin interés.*» «Es bello lo que place *sin concepto*» (3). De este modo viene a afirmar la existencia de un dominio espiritual que se distingue por un lado

(1) *Krit d. r. Vern*, § 8, introd. a la sec. II; cf. *Kritik d. Urth.*, § 15.

(2) Véase el catálogo en Schlapp, ob. cit., páginas 403-404, y siguientes.

(3) *Kritk. d. Urth.* § 1-9.

de lo agradable, de lo útil y de lo bueno, y por el otro de lo verdadero. Pero este dominio no es, como ya sabemos bien, el del arte que agrega al concepto; es el dominio de una actividad sentimental especial que llama *juicio* y, más propiamente, *juicio estético.*

Rasgos místicos en la teoría kantiana de la belleza.

Los otros dos momentos se determinan de cualquier modo. «Es bello lo que tiene la forma de la *finalidad sin la representación del fin.*» «Es bello lo que es objeto de un *placer universal*» (1). ¿Qué es este dominio misterioso? ¿Qué es este placer desinteresado que se experimenta ante los colores puros, ante los tonos puros, ante las flores, ante la belleza adherente en cuanto se prescinde del concepto a que se adhiere?

Nuestra respuesta es que no existe este dominio y que los casos aducidos, o son casos de agradable en general, o hechos artísticos de expresión. Pero Kant, que se revolvía resuelto contra los sensualistas y los intelectualistas, no parecía que fuese crítico igualmente severo con aquella corriente neoplatónica que vimos reafirmarse en el siglo XVIII. Las ideas de Winckelmann, en particular, debieron ejercer no poca eficacia en su espíritu. En uno de sus cursos de lecciones se encuentra una curiosa distinción entre forma y materia; en la música, la melodía es materia, y forma, la armonía; en una flor, el olor es materia, y forma *(Form)*, la configuración *(Gestalt)* (2). Y, poco diferentemente, en la *Crítica del juicio:* «En la pintura, en la estatuaria, en todas las artes figurativas, en la arquitectura y en la jardinería, en cuanto son artes bellas, el diseño es lo esencial, en las cuales el fundamento del gusto está constituído, no porque place en la sensación *(vergnügt)*, sino por lo que se aprueba *(gefällt)* por la forma. Los colores que iluminan el diseño pertenecen al estímulo sensual *(Reiz);* pueden avivar el objeto ante la sensibilidad, pero no hacerlo digno de contemplación y bello, puesto que generalmente están limitados por la exigencia de la bella forma y, aun donde se permite el estímulo sensual, ennoblecidos sólo por aquélla» (3). Persiguiendo este fantasma de una

(1) *Krit d. r. Vern*, §§ 10-22.
(2) Schlapp, ob. cit. pág. 78.
(3) *Krit. d. Urth.*, § 14.

belleza que no es la belleza del arte, ni lo agradable, descarnado de expresión y de voluptuosidad, Kant se envuelve en antinomias insolubles. Poco dispuesto como estaba a dejarse llevar de la fantasía, aborrecedor de los «filósofos poéticos» a lo Herder (1), dice y no dice, afirma, y a renglón seguido critica lo que ha afirmado; circunda la Belleza de un misterio que era en el fondo su propia incertidumbre individual y el no ver claro en la existencia de una actividad del sentimiento, la cual, en el espíritu de su sana filosofía, representaba una contradicción lógica. «Placer necesario y universal», «finalidad sin idea de fin», son la organización verbal de esta contradicción.

Luego, para deshacerla, hace la siguiente argumentación: «El juicio del gusto se funda sobre un concepto (el concepto de un fundamento en general de la finalidad subjetiva de la naturaleza por el juicio); pero es un concepto mediante el cual no se puede conocer ni demostrar nada a la vista del objeto, porque es en sí indeterminable y no se adapta al conocimiento; pero vale para todos (digo que para todos en cuanto es juicio singular que acompaña inmediatamente a la intuición), porque su razón determinante es tal vez repuesta, quizá, en el concepto de lo que puede ser mirado el *substrato suprasensible de la humanidad*». La belleza es, pues, símbolo de la moralidad. «Solo el principio subjetivo, esto es, la idea indeterminada de lo suprasensible en nosotros, puede ser la única clave para descifrar esta facultad que desconocemos en su fuente; fuera de esto, no puede ser comprendida de ninguna otra manera» (2).

Esta cautela, como todas las demás de que circunda Kant su pensamiento, no impide reconocer en él una tendencia mística. Misticismo sin vuelos y sin entusiasmo, hecho, diremos, cayó contra su voluntad, y no por eso menos evidente. Entre las consecuencias que produjo en él el poco exacto conocimiento de la actividad estética, fué también la de conducirlo más veces a ver doble, triple y hasta a multiplicar sin necesidad los principios explicativos. La esteticidad, que

---

(1) Para el juicio de Kant sobre Herder, v. Schlapp, ob. cit., páginas 320-327 *n*.

(2) *Krit. d. Urth.*, §§ 57-59.

aquél hubo de ignorar en su genuina naturaleza, le sugirió las categorías puras del espacio y del tiempo como Estética trascendental; le hizo desarrollar la teoría estética del embellecimiento fantástico de los conceptos intelectuales por obra del genio; le constriñó, finalmente, a no rechazar una potencia misteriosa del sentimiento, intermedia entre la actividad teórica y la práctica, cognoscitiva y no cognoscitiva, moral e indiferente a la moral, agradable y ajena al placer de los sentidos. De la cual potencia se dieron prisa a emplearla frecuentemente sus próximos sucesores en Alemania, contentos de encontrar algún estímulo de sus atrevidas construcciones en el severo filósofo empírico-crítico de Königsberg.

---

# IX

## LA ESTÉTICA DEL IDEALISMO
## SCHILLER, SCHELLING, SOLGER, HEGEL

La «Crítica del juicio» y el idealismo metafísico.

Es conocido que Schelling juzgaba la *Crítica del juicio* como la más importante de las tres críticas kantianas, y que Hegel y, en general, todos los secuaces del idealismo metafísico, mostraron por ese libro especial predilección. La tercera *Crítica* era, según éstos, la tentativa de tender un puente sobre el abismo; la preparación para resolver las antinomias de libertad y necesidad, finalidad y mecanismo, espíritu y naturaleza; era la corrección que Kant se preparaba a sí mismo; la visión concreta con la cual quedaban barridos los últimos residuos de su abstracto subjetivismo.

La misma simpatía y un juicio acaso más favorable, se extendían a Federico Schiller, el primero que elaborara aquella parte de la filosofía kantiana, estudiando la tercera esfera, unificadora de la sensibilidad y de la racionalidad. Al sentido artístico (dice Hegel) de este espíritu, tan profundamente filosófico a la vez, se debe que contra la abstracta infinidad del pensamiento kantiano, contra el vivir para el deber, contra la concepción de la naturaleza y de la realidad, del sentido y del sentimiento como hostiles al intelecto, fué afirmada la exigencia y anunciado el principio de la totalidad de la conciliación antes de que lo reconociesen los filósofos profesionales. Corresponde a Schiller el gran mérito de haberse opuesto al subjetivismo kantiano y de haber osado la tentativa de sobrepujarlo (1).

---

(1) *Vorles. über die Æsthetik* (2.ª ed., Berlín, 1842, 1), pág. 78.

Se ha disputado mucho sobre las verdaderas relaciones de Schiller con Kant, y, poco ha, se ha sostenido que la estética de aquél no deriva de la de éste, como parece, sino de la corriente pandinamística, que desde Leibnitz, a través de Creuzens, Ploucket y Reimarus, había ido engrosando en Alemania hasta Herder, que concibió una naturaleza enteramente animada (1). En verdad, no cabe duda de que Schiller participase de esta concepción herderiana, como se observa en el teosofismo del fragmento de su epistolario entre Julius y Raphael y en otros escritos suyos. Pero no puede negarse tampoco que cualquiera que fuese la actitud personal de Kant con respecto a Herder, y la de éste último para con su viejo maestro (contra cuya *Crítica del juicio* publicó *Kaligone* y la *Metacrítica* contra la *Crítica de la razón pura)*, cuando Kant trató de establecer, aunque de una manera problemática, una esfera de conciliación, el intervalo entre los dos era en el hecho, al menos por esta parte, reducido. La disputa se nos antoja de un interés secundario. Conviene más bien notar que Schiller introdujo una corrección de no leve importancia en las doctrinas kantianas, borrando toda huella de la doble teoría del arte y de lo bello, no estimando de peso la distinción entre belleza adherente y belleza pura, y abandonando, en una palabra, la mecánica concepción kantiana del arte como belleza agregada al concepto intelectual. En cuya liberación le ayudó de seguro su experiencia y viva conciencia de artista. Relaciones de Schiller con Kant.

Schiller llama a la esfera estética la esfera del *juego (Spiel)*. Esta denominación infeliz, que le inspiraron, en parte, algunas frases kantianas, y en parte también el artículo de un cierto Weisshuhn sobre el juego de cartas, que había publicado en su revista *Las Horas (Die Horen)* (2), ha hecho surgir la creencia de que Schiller fuera, tal vez, el precursor de ciertas doctrinas modernas sobre la actividad artística, considerada como descarga de la fuerza exuberante en el organismo y comparable a los juegos de los niños y de los animales. Mas contra este equívoco (al que él mismo daba lugar), no se olvidó Schiller de poner en guardia a sus lecto- La esfera estética o del juego.

(1) Sommer, *Gesch. d. Psych. u. Æsth.*, páginas 365-432.
(2) Danzel, *Ges. Aufs.* pág. 242.

res, advirtiendo que no pensasen «en los juegos que se verifican en la vida real y que ordinariamente recaen sobre cosas muy materiales», y mucho menos en el juego de la imaginación abandonada a sí misma en su fantasear ocioso (1). La actividad del juego, de que él quiere tratar, está entre la actividad material de los sentidos, de la naturaleza, del instinto animal o de la pasionalidad que se diga y de la formal del intelecto y de la moralidad. El hombre que juega o que contempla estéticamente la naturaleza y produce el arte, ve los objetos naturales *animados;* en aquella fantasmagoría, la mera necesidad natural cede el puesto a la libre determinación de las fuerzas; el espíritu aparece en ella espontáneamente conciliado con la naturaleza; la forma, con la materia. Lo *bello es la vida, la forma viviente (lebende Gestalt)*, pero no la *vida* en sentido fisiológico, porque ni la belleza se extiende a toda la vida fisiológica, ni se contrae a toda ella tan sólo, y un mármol, labrado por un artista, puede tener forma viviente, y puede no tenerla un hombre, aunque tenga vida y forma (2). Por eso, el arte debe vencer a la naturaleza con la forma: «en una obra de arte verdaderamente bella, el contenido debe ser *nada*, y la forma, *todo;* solamente por medio de la forma se opera sobre el hombre como totalidad; por medio del contenido se opera solamente sobre las fuerzas separadas de él. El verdadero secreto del gran artista consiste en esto: en que él borre la *materia mediante la forma (den Stoff durch die Form vertilgt)*, y cuanto más imponente, invasora y seductora es la materia por sí misma; cuanto mayor es la obstinación para hacerse valer con su efecto particular, o cuanto más inclinado se encuentra el espectador a perderse inmediatamente en la materia, tanto más triunfante es el arte que la refrena y que afirma sobre aquélla su propio dominio. El ánimo del oyente y del espectador debe estar libre e íntegro plenamente; debe salir puro y perfecto del cerco mágico del artista, como de las manos del Creador. El objeto más frívolo debe ser tratado de manera que podamos pasar a la más rigurosa seriedad; la materia más seria, de modo que conservemos la capacidad de permutarla

(1) *Briefe üb. d. Œsth. Erzieh.* (en *Werke*, ed. Gœdeke) cartas 15 y 27.
(2) Ob. cit., carta 15.

inmediatamente con el juego más ligero». Hay un arte bello de la *pasión*; pero un *arte bello pasional* sería una contradicción en términos (1). «Hasta que el hombre, en su primer estado físico, acoge en sí, de un modo pasivo, el mundo de los sentidos y lo siente, solamente se confunde con él; precisamente porque él mismo es sólo mundo, no hay en él aún un mundo. Solamente cuando en su estado estético lo pone fuera de sí y lo contempla, separa su personalidad de todo lo demás, y entonces se le aparece un mundo, porque ha cesado de confundirse con el mundo» (2).

Por este carácter sensible y racional a la vez, material y formal que encontraba en el arte, Schiller le asignaba una alta misión educativa. No que enseñe máximas de moral y excite a buenas acciones; si hiciese esto, y cuando hace esto, como se ha visto, deja inmediatamente de ser arte. La determinación en cualquier sentido, al bien como al mal, al placer como al dolor, destruye el carácter de la esfera estética, que es, por el contrario, *indeterminismo*. Por medio del arte, el hombre se liberta del yugo de los sentidos; pero antes de someterse espontáneamente al de la razón y al del deber, goza como un momento de descanso y está en una zona de indiferencia y de serena contemplación. «El estado estético, que no pretende proteger exclusivamente a ninguna especial función de la humanidad, es favorable a todos sin predilección; la razón por que no favorece a ninguna en particular, es que él mismo es el fundamento de la posibilidad de todas. Todos los demás ejercicios dan al alma una especial inclinación y, por esto mismo, suponen un límite especial; sólo lo estético lleva a lo ilimitado.» Esta indiferencia, que si no es pura forma, todavía tampoco es pura materia, confiere al arte eficacia educativa, y abre la vía a la moral, no predicando y persuadiendo, no determinando, sino produciendo la determinabilidad. — Tal es el concepto fundamental de las célebres *Cartas sobre la educación estética del hombre* (año 1795), en las cuales Schiller partía de las condiciones de su tiempo y de la necesidad de adoptar una vía media entre la supina aquiescencia a la tiranía y la rebelión salvaje,

La educación estética.

(1) *Briefe*, carta 22.
(2) Ob. cit., car., 25.

como la que a la sazón enloquecía a Francia, despertando general espanto y estremecimiento.

Imprecisión y vaguedad de la Estética de Schiller.

¿Quién mejor que Schiller ha descrito algunos aspectos del arte? La catarsis que la actividad artística produce; la calma, la serenidad que nace de dominar las impresiones naturales. Justamente se ha observado por Schiller que el arte, siendo de hecho independiente de la moralidad, se liga, de algún modo, con ella. Pero Schiller noacierta a determinar de qué modo se liga y qué es lo que constituye propiamente la actividad estética. Concibiendo como actividades formales *(Formtrieb)* solamente las morales e intelectuales, y negando, por otra parte, como convencido antisensualista, contra Burke y su casta de filósofos, que el arte pueda pertenecer a la pasión y a la sensualidad *(Stofftrieb)*, no acertó con el modo de reconocer la categoría general, en la cual entra la actividad artística. Es muy estrecho el concepto que da de lo que sea formal. Y así es de estrecho también su concepto de la actividad cognoscitiva, de la cual no ve sino la forma lógica e intelectual, quedándole celada la fantástica. El arte que él declaraba actividad no formal, ni material, ni cognoscitiva, ni moral, ¿qué es? ¿Actividad del sentimiento, juego de distintas facultades a la vez, como en Kant? Así parece. Schiller, en efecto, distingue cuatro puntos de vista o relaciones del hombre con las cosas; el físico, en el que éstas afectan a nuestro estado sensible; el lógico, en que nos procuran un conocimiento; el moral, en que se nos aparecen como objeto de volición racional; el estético, «en que se refieren al conjunto de varias fuerzas nuestras, sin ser objeto determinado para cada una de ellas». Por ejemplo: un hombre place estéticamente, cuando no tenemos para nada en cuenta el placer de los sentidos, sin pensar tampoco en ninguna ley o finalidad (1). En vano se le pediría otra respuesta más concluyente.

Hay necesidad de recordar que Schiller dió, en 1792, un curso de Estética en la Universidad de Jena, y que sus disertaciones sobre el tema, destinadas a revistas, tienen un carácter de divulgación; esotérico estimaba él su mayor escrito ya citado, que es una serie de cartas efectivamente envia-

(1) *Briefe*, carta, 20.

das a su mecenas; el duque de Holstein-Augustenburg. Pero la gran obra que meditaba en torno a la Estética y que debía llamarse *Kallias*, no fué concluída, quedando de ella únicamente fragmentos en la correspondencia con Körner (1793-1794). De la polémica entre los dos amigos parece desprenderse que Körner no estaba satisfecho de la fórmula de Schiller, que quería algo más *objetivo*, más preciso, un carácter *positivo* de la Belleza; carácter que Schiller le anunciaba, finalmente, haberlo hallado. Pero ningún documento nos habla de lo que hallase Schiller, y hay duda de si se trata de una parte efectiva de su pensamiento perdia para siempre o de una ilusión momentánea de descubrimiento.

**Prudencia de Schiller e imprudencia de los románticos.**

La incertidumbre y vaguedad de la teoría de Schiller, aunque sean un defecto, parecen, por otra parte, una ventaja, si consideramos lo que sucedía después de él. Él había guardado circunspección de la enseñanza de Kant, y no quiso dejar nunca el terreno del criticismo. Fiel seguidor de su maestro, concibió la tercera esfera, no como una realidad, sino como un ideal; no concepto constitutivo, sino regulativo, como un imperativo. «La razón establece, por motivos trascendentales por esta parte, la exigencia de que debe haber una comunión entre la actividad formal y la actividad material, que debe ser lo que una actividad del juego, porque sólo la unidad de la realidad con la forma, de la accidentalidad con la necesidad, de la pasividad con la libertad, realiza el concepto de la humanidad. Y debe establecer esta exigencia porque, conforme a su esencia, tiende a la perfección y a quitar obstáculos; cada actuación exclusiva de una y otra actividad deja a la humanidad incompleta y estrecha entre sus límites» (1). El pensamiento de Schiller, como aparece hasta en la correspondencia con Körner, puede resumirse así: «La reunión de lo sensible con la libertad en lo Bello, que *no tiene lugar efectivamente*, *pero que se supone*, sugiere al hombre la intuición de la reunión de los mismos elementos en él, reunión que no es, pero que *debe ser*» (2). Los tiempos que siguieron no fueron de tal cautela. El impulso de Kant había dado nuevo vigor a la literatura estética y, como ya

(1) *Briefe*, carta 15.
(2) Danzel, *Ges. Aufs.*, pág. 241.

desde Baumgarten, cada año aparecían en Alemania nuevos tratados. Era la moda. «Nada pulula ahora con tanta facilidad como los estéticos (escribía, en 1804, Juan Pablo Richter al publicar, él también, un libro sobre la materia); es raro que un joven que haya pagado por seguir un curso de Estética no venga a exigir del público, con un volumen sobre cualquiera punto de esta ciencia, el desembolso hecho; hay hasta quienes pagan los derechos del profesor con los derechos de autor» (1). Con la exploración en el campo oscuro de los hechos estéticos se esperaba también, no sin fundamento, llevar luz a las oscuridades de la Metafísica. El procedimiento del artista parecía ejemplo aconsejable al filósofo para crearse su mundo. Por lo que la filosofía se modeló sobre el arte y, para hacer más fácil el pasaje, el concepto mismo del arte se aproximó al de la filosofía, hasta casi confundirse. El romanticismo, que entonces comenzaba a afirmarse, era renovación o continuación de aquel *período del genio*, del cual Goethe y Schiller habían participado de jóvenes. Como en el período del *Sturm und Drang* estaba viva la fe en el genio violador de reglas y de límites, así también en el romanticismo dominó la creencia en una facultad llamada la Imaginación o, más generalmente, la Fantasía, a la que se atribuían los caracteres más opuestos y los efectos más milagrosos.

Ideas sobre el arte.

Ciertamente, en los teóricos del romanticismo, que eran con frecuencia también artistas, abundan observaciones verdaderas y de gran finura sobre los procedimientos del arte.

J. P. Richter.

Juan Pablo Richter las tiene excelentes acerca de la imaginación *productora*, que distingueclaramente de la reproductora y reconoce en todos los hombres cuando están en sazón de decir: «esto es bello»; porque «¿cómo puede un genio ser exaltado, menos aún, tolerado, no digo por millares de siglos, sino por un mes solo, por una muchedumbre heterogénea si no tuviera con ella una bien fundada parentela?» Y describe la varia distribución de la fantasía en los individuos como simple talento, como genio pasivo o femenino y, grado supremo, como genio activo o masculino, formado por la refle-

(1) *Vorschule der Æsthetik* (trad. franc., *Poétique ou Introduction à l'Esthetique*, París. 1862), pref.

xión y el instinto, «en que todas las facultades florecen a la vez, siendo la imaginación, no una flor aislada, sino la misma diosa Flora, la cual, para producir nuevas mezclas, junta los cálices en unión fecunda; es, por decirlo así, una facultad llena de facultades» (1). Pero de estas últimas palabras se desprende que Richter tiende a exagerar la función de la fantasía y a crear sobre ella algo así como una mitología. Mitologías que en parte penetran los sistemas filosóficos contemporáneos y en parte derivan de ellos; tal que la concepción romántica del arte se puede decir sustancialmente expresa en la filosofía idealista alemana, donde se la encuentra en forma más coherente y sistemática.

Estética romántica y estética idealista. Fichte.

No verdaderamente en la filosofía del primer gran discípulo de Kant, Fichte, quien, considerando la fantasía como la actividad que crea el universo y llega a la síntesis entre el yo y el no yo, establece el objeto como anterior a la conciencia (2); no la relaciona, sin embargo, con la actividad del arte y por esto con los problemas de Estética. En las ideas estéticas, Richte está bajo la influencia de Schiller, con la adición de un moralismo que le dicta la índole de su sistema; de aquí que su esfera estética, intermedia entre la cognoscitiva y la moral, se resuelva para él desde el principio en moral como representación, y en complacencia por la representación del ideal ético (3). Del idealismo subjetivo de Fichte derivó todavía, por obra de Federico Schlegel y de Ludovico Tieck, una doctrina estética: la de la Ironía, como fundamento del arte. El yo que crea el universo puede anularlo; el universo es una vana apariencia de la que la sola realidad verdadera, el yo, puede burlarse, estando como artista, como genialidad divina, fuera de sus creaciones y sobre ellas, que no toma en serio (4). Perpetua parodia de sí mismo y «farsa trascendental» se llamaba al arte de Federico Schlegel; Tieck definía la ironía «una fuerza que permite al poeta dominar la materia que trata». Novalis, otro romántico

J. A. Fichte.

La Ironía. Federico Schlegel, Tieck.

Novalis

(1) *Vorschule d. Æsth.*, caps. 2 y 3.

(2) *Grundl. der Wissenschaftslehre*, en *Werke* (Berlín, 1845), I, páginas 214-217.

(3) Danzel, *Ges. Aufs*, páginas 25-30; Zimmermann, *G. d. Æsth.*, páginas 522-572.

(4) Hegel, *Vorles üb. d. Æsth.*, Int. I, páginae 82-88.

y fichtiano, soñaba en un *idealismo mágico*, en un arte de crear con un acto instantáneo del yo, realizando nuestros sueños. — Pero del *Sistema del idealismo trascendental* (1800), de Schelling, el *Bruno* (1802), al célebre curso sobre la *Filosofía del arte* que explió en Jena en 1802 y 1803 (repetido en Würzbug y difundido en numerosos manuscritos por toda Alemania), el no menos famoso discurso entre las *Relaciones entre las artes figurativas y la naturaleza* (1807) y a los otros escritos del elocuente y entusiasta filósofo, se debe, verdaderamente, la primera gran afirmación filosófica del romanticismo y del renaciente y consciente neoplatonismo en la estética.

**Federico Schelling.**

**Belleza y carácter.**

Schelling, como los demás filósofos idealistas, se sujetó a la fusión, ya efectuada por Schiller, de la teoría del arte con la de lo bello. Digno de nota es, en este respecto, el señalar cómo explica la condenación platónica; Platón había entendido condenar el arte de sus tiempos, naturalista y realista, el arte antiguo, en general, que tiene el carácter de *finitud;* pero no hubiera repetido aquel juicio sin pruebas (como no podemos reproducirlo nosotros, los modernos (1), si hubiese conocido el arte cristiano, cuyo carácter es la *infinitud.* Insuficiente es la pura belleza abstracta de Winckelmann; insuficiente, falso y negativo el concepto de lo característico, que pretende hacer del arte una cosa muerta, dura, desagradable, asignándole la limitación de lo individual. El arte es a la par belleza y característico, *belleza característica;* carácter mediante el cual se desarrolla la belleza, según la corriente de Goethe, y por esto, no el individuo, sino el concepto viviente del individuo. Cuando la mirada del artista reconoce la idea creadora en el individuo y la extrae, transforma el individuo en un mundo aparte, en una especie *(Gattung)*, en una idea eterna *(Urbild)* y no teme ya la limitación y la dureza, que es la condición de la vida. La belleza característica es la *plenitud de la forma* que mata la *forma* y no acalla la pasionalidad, sino la refrena; como las orillas de un río, que las ondas llenan, pero no cubren (2). En esas afir-

(1) *Vorles üd. d. Methade d. akadem. Stud.* (1803), lec. 14; en *Werke* (Sttugart, 1856-1861), V, páginas 346-348.

(2) *Ueb d. Verhältniss d. bild. Künste z. d. Natur*, en *Werke*, VII, páginas 299-310.

maciones se siente la eficacia de Schiller, más algo también que Schiller no se hubiera lanzado a decir.

Arte y filosofía.

En efecto, Schelling, aunque rinda tributo a los excelentes servicios prestados por pensadores, desde Kant en adelante, a la teoría del arte, lamenta en todos ellos la carencia de exacto método científico *(Wissenschaftlichkeit)* (1). El verdadero punto de partida de su teoría está en la *filosofía de la naturaleza*, o sea en aquella *crítica del juicio teleológico* que Kant había hecho seguir al examen del juicio estético en su tercera *Crítica*. La teleología es la unión de la filosofía teórica y práctica; pero el sistema no sería completo si no se pudiese mostrar en el mismo sujeto, en el yo, la identidad de los dos mundos, teórico y práctico; una actividad que tenga conciencia y, a la vez, no la tenga inconsciente como la naturaleza y consciente como el espíritu. Tal es la actividad estética, «órgano general de la filosofía, la clave principal de todo el edificio» (2).

Al que quiera salir de la realidad común, se le abren sólo dos caminos: la poesía, que transporta al mundo ideal, y la filosofía, que hace desvanecer del todo el mundo real (3). Para hablar con propiedad: «no hay sino una sola obra de arte absoluta, que puede existir en distintos ejemplares, pero que es única, aunque no tenga existencia todavía en su forma original». El arte verdadero no es la impresión de un momento, sino la representación de la vida infinita (4); es la intuición trascendental convertida en objetiva; no sólo órgano, sino documento de la filosofía. Llegará un tiempo en que la filosofía torne a la poesía, de la cual se ha separado; sobre la nueva filosofía surgirá una mitología nueva (5). Objeto del arte, como de la filosofía, es lo absoluto (repite Schelling en otro lugar con mayor amplitud); pero el primero lo representa en la idea *(Urbild)* y la segunda en su reflejo *(Gegenbild)*. «La filosofía no retrata las cosas reales, sino sus ideas, y lo mismo el arte; aquellas mismas ideas de las que las

(1) *Philos. d. Künst*, póstuma, int. en *Werke* V, Pág. 362.

(2) *System. d. trascend. Idealismus*, en *Werke*, sec. I, vol. III, int. § 3 página 349.

(3) *Phil. d. Kunst.*, § 4, pág. 351.

(4) Ob. cit., P. VI, § 3, pág. 627.

(5) Ob. cit., § 3, páginas 627-629.

cosas reales, como demuestra la filosofía, son copias imperfectas; aquellas mismas ideas aparecen en el arte objetivas, como ideas, y por ende, en su perfección; en el mundo reflejo representan el modo intelectivo» (1). La música no es sino el mismo ritmo ideal de la Naturaleza y del Universo, que, por medio de aquel arte, se hace sentir en el mundo derivado»; las formas perfectas creadas por la plástica son «las mismas ideas de la naturaleza orgánica, objetivamente representadas»; el epos homérico, «la identidad misma que constituye el fondo de la historia en lo Absoluto» (2). Mas allí donde la filosofía da la inmediata representación de lo Divino, de la absoluta identidad, el arte da solamente la inmediata representación de la Indiferencia, y «como el grado de perfección o de realidad de una cosa se eleva cuanto más se acerca a la Idea absoluta y a la plenitud de la afirmación infinita, y cuanto más comprende en sí las demás potencias, es claro que el arte tiene entre todas la relación más inmediata con la filosofía, distinguiéndose de esta únicamente por el carácter de su especificación; para todo lo demás, es la máxima potencia del mundo ideal» (3). A las tres potencias del mundo real e ideal corresponden, en orden creciente, las tres ideas de la Verdad, de la Bondad y de la Belleza. La belleza no es ni lo solo universal (verdad) ni lo solo real (acción), sino la completa compenetración de entrambos. «Se tiene belleza donde lo particular (real) se adecua tanto a su concepto que éste, como infinito, entra en lo finito y lo contempla en concreto. Lo real, con la aparición del concepto, se hace semejante e igual a la idea, en que lo universal y lo real se encuentran en absoluta identidad. Lo racional, sin dejar de ser tal, se hace a la vez algo aparente y sensible» (4). Pero como sobre las tres potencias está su punto de unión, Dios, así para las tres ideas está la filosofía, que no trata solamente de la verdad, ni solamente de la moralidad, ni solamente de la belleza, sino de lo que tienen de común, deduciéndolo de la Fuente única. Y si la filosofía asume el carácter de ciencia y de verdad, aun estando sobre la verdad, es esto posible, porque

(1) *Phil. d. Kunst.*, páginas 368-369.
(2) Ob. cit., pág. 369.
(3) Ob. cit., Parte general, pág. 381.
(4) Ob. cit., pág. 382.

ciencia y verdad son sencillamente su determinación formal; la filosofía es ciencia en el sentido que verdad, bondad y belleza, o, lo que es igual, la ciencia, la virtud y el arte se compenetran entre sí, y por eso no es ciencia sino lo que tienen de común la ciencia, la virtud y el arte». Esta compenetración la distingue de todas las demás ciencias, por ejemplo, de las matemáticas, que pueden prescindir de la moralidad y de la belleza, no pudiéndolo hacer la filosofía (1).

Las ideas y los dioses. Arte y mitología.

La Belleza comprende en sí verdad y bondad, necesidad y libertad. Donde parezca que está en oposición con la verdad, es que se trata de una verdad finita, con la que la belleza no debe andar de acuerdo, ya que es falso, como hemos advertido, el arte del naturalismo y de lo mero característico (2). Las particulares formas de arte que sean, a la vez, representaciones de lo infinito y del universo, se llaman Ideas (3). Consideradas bajo el aspecto de la realidad, las Ideas son dioses. Y, en efecto, la esencia, el *in se* de ellas, es igual a Dios. Toda idea en tanto es idea en cuanto es Dios en forma particular; por lo que toda idea es igual a Dios, pero a un Dios particular. Todos los dioses tienen, como propios caracteres, la pura limitación y lo absoluto indiviso; Minerva es la diosa de la sabiduría y de la fuerza reunidas, pero carece de la ternura mujeril; Juno es el poder sin la sabiduría y sin la dulce atracción amorosa, que toma luego prestada de Venus; a Venus le falta la ponderada sabiduría de Minerva. Pero ¿qué sería de estas ideas si se les privara de su limitación? Cesarían de ser objeto de la Fantasía (4). La fantasía es una facultad que no tiene nada que ver ni con el puro intelecto ni con la razón *(Vernunft)*, y se distingue de la imaginación *(Einbildungskraft)* porque ésta acoge y desarrolla los productos del arte y aquélla los intuye, los saca de sí, los representa. La fantasía es a la imaginación lo que la intuición intelectual a la razón; es, pues, la intuición intelectual en el arte (5). — La «razón no basta para esa filosofía; aquella intuición intelectual, que era para Kant un concepto-

(1) *Phil. d. Kunst.*, pág. 385.
(2) Ob. cit., pág. 383.
(3) Ob. cit., páginas 389-390.
(4) Ob. cit., páginas 390-393
(5) Ob. cit., pág. 395.

límite, se afirma como efectiva; el intelecto queda rebajado; la misma genuina «fantasía» que opera en el arte, queda sobrepujada por esta nueva Fantasía, gemela de la Intuición intelectual que por acaso se cambia con la gemela. La una supone la otra y alguna vez ésta se cambia por aquélla. La mitología viene declarada condición necesaria de todo arte; la mitología y, no la alegoría, porque en ésta, lo particular significa lo universal; lo que explica cómo es muy fácil alegorizar, y el hechizo, por ejemplo, de los poemas homéricos que contienen esta posibilidad de interpretación. También el arte cristiano, a semejanza del helénico, tiene su mitología: Cristo, las personas de la Trinidad, la Virgen, Madre de Dios (1). Mitología y arte confunden sus límites, como los confunden arte y filosofía.

C. G. Solger. Solger editó, en 1815, su obra capital, el *Erwin*, largo diálogo filosófico sobre lo Bello, y dió más tarde, en 1819, un curso de lecciones sobre Estética, publicado después de su muerte. También él encontraba en la obra de Kant un solo resplandor de verdad, y estimaba en poco a los postkantianos, especialmente a Fichte; en Schelling, que parte de la unidad originaria de lo subjetivo y de lo objetivo, veía aparecer por primera vez el principio especulativo, no desarrollado por lo demás convenientemente, a causa de no haber resuelto Schelling, con la dialéctica, las dificultades de la intuición intelectual (2). Asimismo Solger concebía la *Fantasía* como facultad distinta de la *imaginación*. La imaginación (dice) pertenece al conocimiento común y no es más que la «conciencia humana en cuanto en la conexión temporal va restableciendo hasta lo infinito la intuición originaria; presupone las distinciones del conocimiento común, la abstracción y el juicio, el concepto y la representación, entre los cuales «actúa de mediadora, dando al concepto general la forma de la representación particular, y a ésta, la forma del concepto general, y se debate, por consiguiente, entre las antinomias del intelecto vulgar». Cosa bien distinta es la Fantasía, porque procediendo «de la unidad originaria de las antinomias en la Idea, hace que los elementos opuestos que

Imaginación y fantasía.

(1) *Phil. d. Kunts.*, pág. 405-451.

(2) *Vorles üb Asth.*, pub. por Heyse, Leipzig, 1829, páginas 35-43.

se separan de la idea, se reúnan perfectamente en la realidad; por medio de ella, somos capaces de aprehender objetos más altos que los del conocimiento común, y en ellos reconocemos la idea misma como real. En arte, es la facultad de transformar la idea en realidad». La fantasía se desenvuelve en tres modos o grados: como *Fantasía de la fantasía*, que concibe el todo como idea y la actividad solamente como desarrollo de la idea en la realidad; como *Sensibilidad de la fantasía* en cuanto expresa en la realidad la vida de la idea y que nos lleva a ésta; finalmente (y aquí nos encontramos en el grado más alto de la actividad artística, correspondiente a la dialéctica en la filosofía), como *Intelecto de la Fantasía* o *Dialéctica artística*, que concibe idea y realidad de manera que la una sobrepuje a la otra, o sea en la realidad. Siguen otras distinciones y subdistinciones, que nos parece superfluo exponer ahora. De la Fantasía se desprende la Ironía, sin la cual no puede existir el arte verdadero: la ironía de Tieck y de Novalis, que hace suya Solger en cierto sentido (1).

**Arte, praxis y religión.**

Para él, como para Schelling, la Belleza pertenece a la región de la Idea, inaccesible a la conciencia común. Se distingue de la idea de lo Verdadero, porque allí donde éste disuelve las apariencias de la conciencia común, el arte realiza el milagro de hacer que la apariencia, aun siendo apariencia, se deshaga por sí misma. El pensamiento del arte es, pues, práctico y no teórico. Se distingue de la idea del Bien, con la que parece tener estrechísimo parentesco, porque en el Bien, la unión de la idea con la realidad, de lo simple con lo múltiple, de lo finito con lo infinito, no es fusión efectiva y completa, sino sólo un ideal, un debe ser. Más estrecho parentesco tiene con la Religión, que piensa la idea como el abismo de la vida, en que se pierde nuestra conciencia singular para trocarse en «esencial» *(wesentlich)*; en lo bello y en el arte, por el contrario, se manifiesta la idea en cuanto disuelve en sí el mundo de las distinciones entre universal y particular, y se coloca en su puesto. La actividad artística es más que teórica, pues es algo práctico, pero realizado y perfecto; de aquí que el arte no pertenezca a la filo-

(1) *Vorles üb Æsth.*, páginas 186-200.

sofía teórica (como, según Solger, había creído Kant), sino a la práctica. Debiéndose unir por un lado con lo infinito, no puede tener como objeto la naturaleza vulgar; en el retrato, por ejemplo, está ausente el arte. Con razón los antiguos habían elegido preferentemente como objeto de sus esculturas el mundo de los dioses y de los héroes; porque toda deidad, aun en su forma limitada y particular, significa una modificación determinada de la Idea (1).

J. G. F. Hegel.

El mismo concepto del arte se encuentra en la filosofía de Hegel, cualesquiera que sean las diferencias secundarias que había en él, y por las que se sentía separado de sus predecesores. Poco curioso de las variedades y matices que la Estética mística asumió en cada uno de esos pensadores, impórtanos poner en luz la sustancial identidad de ellos, el común misticismo o arbitrarismo, que se puede decir en Estética, su posición histórica. Quien abra la *Fenomenología* y la *Filosofía del espíritu*, no espere que se hable del arte allí donde se analizan las formas del Espíritu teórico y se definan la sensibilidad y la intuición, el lenguaje y la simbólica, y los distintos grados de la fantasía y del pensamiento. El arte figura por Hegel asignado a la esfera del Espíritu absoluto, juntamente con la Religión y con la Filosofía (2). Hegel mismo recuerda como precursores a Kant, Schiller, Schelling y Solger, y niega con ellos resueltamente que el arte represente el concepto abstracto; mas no le quita la representación del concepto concreto o Idea. En la afirmación de un *concepto concreto* que el pensamiento ordinario y científico no conoce, está todo Hegel. «En verdad (dice) *ningún concepto* lo ha pasado peor, en nuestros tiempos, que el *concepto in se* y *per se*» ya que por concepto suele entenderse concretamente una abstracta determinación y unilateralidad de la representación o del pensamiento intelectualístico, con lo que, naturalmente, no puede pensarse ni la totalidad de la verdad ni la belleza concreta» (3). Al reino del concepto concreto pertenece el arte, que es una de las tres formas en las que se llega a la libertad del espíritu; y propiamente, la primera, la del saber inmediato, sensible, objetivo (la segunda es la religión,

El arte en la esfera del espíritu absoluto.

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 48-85.
(2) *Encykl. d. phil. Wiss.*, §§ 557-563.
(3) *Vorles üb. Æsth.* (ed. cit.), I, pág. 118.

conciencia representativa, conjunta con la adoración, o sea con elemento extraño al arte simple; la tercera es la filosofía, pensamiento libre del espíritu absoluto) (1). Belleza y verdad son, a la vez, la misma cosa, y distintas. «La Verdad es la Idea como Idea, según su *in se* y su principio universal y en cuanto viene pensada como tal. En la Verdad no está su existencia sensible y material; el pensamiento contempla sólo la idea universal. Pero la Idea debe realizarse externamente y conquistar una existencia efectiva determinada. La verdad existe también como tal, pero cuando en su determinada existencia externa, existe inmediatamente por la conciencia, y el concepto se confunde inmediatamente con la apariencia externa, la Idea no es sólo verdadera, sino bella. Por eso lo Bello se define como la *apariencia sensible de la Idea* (2). La Idea es el contenido del arte; su forma es la configuración sensible e imaginativa. Estos dos elementos deben compenetrarse formando una totalidad, pero es necesario que el contenido, destinado a convertirse en obra de arte, se muestre en sí mismo capaz de tal transformación; de otra manera, se conseguiría una unión deplorable: forma poética con contenido prosaico inadecuado (3). A través de la forma sensible debe transparentarse un contenido ideal; la forma se espiritualiza con esta luz ideal (4). La fantasía artística no obra al modo de imaginación pasiva y receptiva; no se detiene en la apariencia de la realidad sensible; investiga la interna verdad y la racionalidad de lo real. «La racionalidad del objeto elegido por él no debe estar sola para conmover la conciencia del artista; el artista debe tener bien meditado lo esencial y lo verdadero en toda su extensión y profundidad; ya que sin reflexión el hombre no puede tener conciencia de lo que hay en él, y en toda grande obra de arte se observa que la materia está pensada y repensada en todos los versos. De la ligereza de la fantasía no sale ninguna próspera obra de arte» (5). Equivocadamente se cree que el poeta y el artista, en general, deben tener intuiciones solamente: «un

La belleza como aparición sensible de la Idea.

---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 129-133.
(2) Ob. cit., I, pág. 141.
(3) Ob. cit., pág. 89.
(4) Ob. cit., páginas 50-51.
(5) Ob. cit., páginas 354-355.

verdadero poeta debe, antes y durante la ejecución de la obra, reflexionar y pensar» (1). No hay para qué repetir que el pensamiento del poeta no toma la forma de la abstracción.

**La Estética del idealismo metafísico y el baumgartenianismo.**

Han dicho muchos críticos que el movimiento estético desde Schelling a Hegel es un renacimiento del baumgartenianismo, con la concepción que le es peculiar, del arte como mediadora de conceptos filosóficos (2). Se ha recordado también que un schellingiano, Ast, empujado por la tendencia del sistema, estableció como forma suprema del arte, no ya (como hacían los demás) el drama, sino la poesía didascálica (3). Esto (cuando se prescinde de alguna desviación individual y accidental) no es exacto; aquellos filósofos son adversarios de la doctrina intelectual y moral y generalmente sus explícitos y resueltos impugnadores. «La producción estética (dice Schelling) es, en su principio, una producción absolutamente libre . . . Esta independencia de toda finalidad extraña da lugar a la santidad y pureza del arte; así es que rechaza toda alianza con lo que sea simple placer, alianza que pertenece a la barbarie, o con lo útil, que no puede exigirse al arte sino en un tiempo en que la forma más elevada del pensamiento humano se cifra en los descubrimientos económicos. Por las mismas razones, repugna toda alianza con la moral y se muestra alejada hasta de la ciencia que, por su desinterés, le es más próxima, pero que al tener el fin fuera de sí misma, debe, en definitiva, servir de medio a lo que es más elevado que ella: al arte» (4). Hegel dice que «el arte no contiene lo universal como tal». «Si el fin de la instrucción se trata como fin, de tal suerte que la naturaleza del contenido representado aparezca por sí directamente, como proposición abstracta, reflexión prosaica, doctrina general, y no esté indirectamente contenida e implícita en la forma artística concreta, con semejante separación la forma sensible e imaginativa, que es la verdadera constituidora de la obra de arte, se convierte en ornamento ocioso, en envoltura *(Hülle)*

(1) *Encykl.*, § 450.

(2) Danzel, *Æsth. d. hegel. Sch.*, pág. 62; Zimmerman, *G. d. Æsth.* páginas 693-697; J. Schmidt, *L. u. B.*, páginas 103-105; Spitzer, *Krit. St.*, pág. 48.

(3) Fr. Ast., *System der Kunstlehre*, Leipzig, 1805; crf. Spitzer, l. c., pág. 48

(4) *System. d. transcend. Idealismus* (1800) P. VI, § 2, en *Werke*, sección 1.ª, vol. III, páginas 622-623.

como simple envoltura, en apariencia como simple apariencia. Con esto, se altera la naturaleza misma de la obra de arte, la cual no debe presentar a la intuición un contenido en su universalidad, sino esta universalidad individualizada, convertida en un singular sensible» (1). Mala señal (agrega) cuando un artista se limita a la obra, partiendo, no de la plenitud de la vida *(Ueberfülle des Lebens)*, sino de un complejo de ideas abstractas (2). El arte tiene su fin en sí mismo, que es el de presentar la verdad en forma sensible; cualquiera otro fin le es extraño (3). — Ahora bien, puede demostrarse que aquellos filósofos, alejando el arte de la pura representación y fantasía y haciéndole en cierto modo portador del concepto de lo universal, de lo infinito, no tenían ante sí otro camino que el baumgartenianismo. Pero esta demostración tiene que partir del supuesto previo y del dilema de que el arte, si no es pura fantasía, debe ser sensualidad y subordinado a la razón, y tal es el supuesto previo y el dilema que aquellos metafísicos idealistas románticos negaban. El camino que ellos intentaban consistía en la concepción de una facultad que no fuese ni fantasía ni intelecto, pero que participase de los dos, de una intuición intelectual o intelecto intuitivo, de una fantasía mental al modo de Plotino.

**Moralidad y decadencia del arte en el sistema de Hegel.**

Hegel acentúa más que sus predecesores el carácter *cognoscitivo* del arte. Pero por esto mismo se topa con una dificultad, de la que otros se alejan cómodamente. Colocado el Arte en la esfera del Espíritu absoluto, en compañía de la Religión y de la Filosofía, ¿cómo puede sostenerse junto a compañeras tan poderosas e invasoras, especialmente junto a la Filosofía, la cual, en el sistema hegeliano, está en la cúspide de todo el desenvolvimiento espiritual? Si el Arte y la Religión llenasen funciones distintas del conocimiento de lo Absoluto, serían grados inferiores, pero necesarios y no eliminables del Espíritu. Pero concurriendo ambos al mismo objeto de la Filosofía, permitiéndole rivalizar con ésta, ¿qué valor pueden tener? Ninguno; a lo sumo, el de fases históricas y transitorias de la vida del género humano. La tenden-

(1) *Vorles üb. d. Æsth.*, I, páginas 66-67.
(2) Ob. cit., I, pág. 353.
(3) Ob. cit., I pág. 72.

cia de Hegel, que es, en el fondo, antirreligiosa y racionalista, también es *antiartística*. Extraña y dolorosa consecuencia, esta última, para un hombre de sentido estético tan vivo y para un amante fervoroso del arte, casi repetición del duro trance a que fué llevado Platón. Pero así como el filósofo griego, obedeciendo al presunto mandato de la religión, dañó a la mímesis y la poesía homérica, para él tan querida, así también el filósofo alemán no quiso sustraerse a la exigencia lógica de su sistema y declaró la mortalidad, mejor la muerte, ya ocurrida del arte. «Hemos asignado (dice) al arte un puesto muy elevado; pero hay que recordar que el arte, ni por contenido ni por forma, es el modo más elevado de proporcionar a la conciencia del espíritu sus intereses verdaderos. Precisamente por causa de su forma, el arte se reduce a un contenido particular. Sólo un cierto círculo y un cierto grado de la verdad es capaz de ser expuesto en obras de arte; una verdad que pueda transfundirse en lo sensible y aparecer en él adecuadamente, como sucede con los dioses helénicos. Hay, por el contrario, una concepción más profunda de la verdad, en la que ésta no aparece tan afin y amiga de lo sensible, que pueda acogerse y expresarse de modo oportuno en aquel material. De tal suerte es la concepción cristiana de la verdad; y, lo que es más, el espíritu de nuestro mundo moderno y, con más propiedad aún, el espíritu de nuestra religión y de nuestro desenvolvimiento racional, porque parece que han ido más allá del punto en que el arte sirve de medio mejor para aprehender lo Absoluto. La peculiaridad de la producción artística y de sus obras no satisface ya nuestra más alta necesidad... El pensamiento y la reflexión han sobrepujado las artes bellas.» De este perecimiento del arte en el mundo moderno se suelen aducir varias razones, en especial la de que prevalezcan los intereses materiales y políticos; pero la verdadera razón (dice Hegel) consiste en la inferioridad de grado que tiene el arte con relación al pensamiento puro. «El Arte, en su más alto destino, es y sigue siendo un pasado para nosotros», y precisamente porque está ya agotado, no puede convertirse en filosofía completa (1). La Estética de Hegel es, por esto, un elogio

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 13-16.

fúnebre; pasa revista a las formas sucesivas del arte, nos muestra sus grados progresivos de consunción interna, y los arregla en el sepulcro, con el epígrafe escrito encima por la Filosofía. El romanticismo y el idealismo habían colocado el arte tan en alto, tan en las nubes, que debía terminar por necesidad con el apercibirse, de que, tan en alto, no servía para nada.

---

# X

## SCHOPENHAUER Y HERBART

El misticismo estético en los adversarios del idealismo.

Nada quizá muestra mejor cómo esta concepción fantástica del arte respondiese al espíritu del tiempo (no sólo a la boga filosófica, sino también a las condiciones psicológicas que se expresaban en el movimiento romántico), cuanto el hecho de que los adversarios de las filosofías de Schelling, de Solger y de Hegel, o están de acuerdo en general con aquella concepción, o, creyendo que están lejanos, se aproximan a ella sin quererlo.

Arturo Schopenhauer. Las ideas como objeto del arte.

Todos saben con qué ausencia, digámoslo así, de *phlegma philosophicum*, Arturo Schopenhauer combatió a Schelling, a Hegel y a todos los «charlatanes», a todos los «profesores» que se habían dividido la herencia de Kant. Pues bien, ¿qué es la teoría del arte aceptada y desenvuelta por Schopenhauer? Una teoría que parte, igual que en Hegel, de la diferencia entre el concepto que es abstracción, y el concepto que es concreción o Idea; bien que sus «Ideas» sean por Schopenhauer asimiladas a las platónicas, y en la forma particular en que las presenta, semejan más bien a las de Schelling que a la Idea hegeliana. Ellas tienen algo de común con los conceptos intelectivos, porque los unos y las otras son unidad que representan una pluralidad de cosas reales. Pero «el concepto es abstracto y discursivo, completamente indeterminado en su esfera y rigurosamente preciso sólo en sus límites; el intelecto basta para comprenderlo y concebirlo; las palabras lo expresan sin otro intermediario; su definición lo agota del todo; la idea, por el contrario (que puede definir rigurosamente la representación adecuada del concepto), es absolutamente intuitiva, y, aunque representa una

infinidad de cosas particulares, no está por esto menos determinada bajo todos sus aspectos. El individuo, como individuo, no puede conocerla; para concebirla debe despojarse de toda voluntad, de toda individualidad, y elevarse al estado de sujeto puro que conoce. La idea se alcanza sólo por el genio o por quien, en virtud de una potenciación de su fuerza cognoscitiva, debida por lo común al genio, se encuentre en una disposición genial». «La idea es la unidad, convertida en pluralidad por medio del espacio y del tiempo, formas de nuestra apercepción intuitiva; el concepto, por el contrario, es la unidad extraída de la pluralidad por medio de la abstracción, que es procedimiento de nuestro intelecto; el concepto puede llamarse *unitas post rem*, la idea *unitas ante rem*» (1). Generalmente, Schopenhauer llama a las ideas «géneros» de las cosas. Otra vez advierte que las ideas son especies y no géneros, y los géneros son simples conceptos; hay especies naturales, pero solamente géneros lógicos (2). Del origen de esta ilusión psicológica de las ideas o tipos de las cosas nace siempre (y esto se ve, además, en Schopenhauer) el cambiar en realidad viviente las clasificaciones empíricas de las ciencias naturales. ¿Queréis ver las ideas? Mirad (dice Schopenhauer) las nubes que recorren el cielo; mirad el regato que se quiebra entre las piedras; mirad el hielo que cristaliza en los vidrios dibujando formas de árboles o flores. Las figuras de las nubes, las ondas y los caprichos del agua del regato, las configuraciones de los cristales existen para nosotros, observadores individuales; pero en sí son indiferentes. Aquellas nubes son en sí vapor elástico; aquel regato obedece al peso, y es un flúido incomprensible, perfectamente movible y transparente, amorfo; aquel hielo obedece a las leyes de la cristalización: en tales determinaciones consisten sus ideas (3). Las cuales son la objetivación inmediata de la voluntad en sus varios grados, y el arte retrata, y no sus copias desvariadas, las cosas reales. Así es que Platón tenía razón por un lado, y no la tenía por otro; Schopenhauer lo justifica y condena del mismo modo

(1) *Welt als Wille u. Vorstellung*, 1819 (en *Sämmtl. Werke*, ed. Grisebach, volumen I), l. II, § 49.

(2) *Ergänzungen* (ed. Grisebach, vol. II), c. 29.

(3) *Welt a. W. u. V.*, III, § 35.

que habían hecho en la antigüedad Plotino, y pocos años antes que él, el aborrecido Schelling (1). Cada arte tiene, por consiguiente, por misión una especial categoría de ideas. La arquitectura, y en algunos casos la hidráulica, facilita la clara intuición de las que constituyen los grados inferiores de la objetivación, pesadez, cohesión, resistencia, dureza, propiedades generales de las piedras, algunas combinaciones de luz; otros de estos grados inferiores los elabora la hidráulica; la jardinería y (curioso acoplamiento) el arte del paisaje representan las ideas de la naturaleza vegetal; la escultura y la pintura de animales, las de la zoología; la pintura de historia y las formas más altas de la escultura, el cuerpo humano; la poesía, la idea misma del hombre (2). Por esto, lo que se atiene a la música, que (y justifique quien pueda el salto lógico) está fuera de la jerarquía de las demás artes. Schelling, como hemos visto, la consideraba representación del ritmo mismo del universo (3). Schopenhauer, con poca variación, afirma que la música expresa, no las ideas, sino, paralelamente a ellas, la *Voluntad misma*. Las analogías entre la música y el mundo, entre las notas fundamentales y la materia bruta, la gama y la escala de las especies, la melodía y la voluntad consciente, le llevan a la conclusión de que este arte es, no tan sólo una aritmética, como le parecía a Leibnitz, sino una metafísica: *exercitium methaphysices occultum nesciemtis se philosophari animi* (4). Para Schopenhauer, igual que para los idealistas, sus predecesores, el arte es beatificante. Es la flor de la vida; el contemplador artístico, no es individuo, sino sujeto puro que conoce, libre, emancipado de la voluntad, del dolor, del tiempo (5).

La catarsis estética.

Cierto que en este sistema se encuentran aquí y allá atisbos para un mejor y más profundo tratado del arte. Schopenhauer, que sabía ser a las veces analizador lúcido y agudo, nota con insistencia que a la idea, a la contemplación artística, no se aplican las formas del espacio y del tiempo,

Referencias de una teoría mejor en Schopenhauer

(1) Véase en el presente volumen, pág. 319, Arte y Filosofía.

(2) *Welt a. W. u. V.*, III, §§ 42-51.

(3) Véase en el presente volumen, páginas 318-319, Belleza y Carácter y Arte y Filosofía.

(4) *Welt a W. u. V.*, § 53.

(5) Ob. cit., § 34.

sino la sola *forma general de la representación* (1). De esto hubiera podido inferirse que el arte, mejor que grado superior y extraordinario de la conciencia, es el grado más inmediato de ella, aquél que, en su ingenuidad originaria, precede a la percepción común, con sus posiciones en la serie espacial y temporal. Librarse de la percepción común, vivir en la fantasía, no significa elevarse a la platónica contemplación de las ideas, sino volver a descender al lado inmediato de la intuición, a convertirnos en niños, como había observado Vico. Por otra parte, Schopenhauer había comenzado a someter a una crítica sin prejuicios las categorías kantianas, y no contentándole las dos formas de la intuición, sintió la necesidad de añadirles una tercera: la causalidad (2). Nótese, en fin, que estableció de nuevo el parangón entre arte e historia, con esta diferencia y ventaja sobre los idealistas pensantes en una filosofía de la historia: que para él la historia aparecía irreductible a conceptos, contemplación de lo individual, y, por lo tanto, no ciencia. Insistiendo en el parangón entre historia y arte, se hubiera encontrado con algo mejor que la solución en que se detiene; esto es, que la materia de la historia es lo particular en su particularidad y contingencia y que la del arte lo que es y es siempre idéntico (3). Ahora que Schopenhauer, en lugar de profundizar en sus felices concepciones, prefirió seguir una variación sobre el motivo general, predilecto en su tiempo.

Menos aún se esperaría el deber reconocer que hasta un árido intelectualista, enemigo implacable del idealismo, de la dialéctica y de las construcciones especulativas, el jefe de la que se dice escuela *realista* o de la filosofía exacta en la Alemania del siglo XIX, Juan Federico Herbart, apareciese, al tratar de Estética, aunque de otro modo, no menos místico. ¡Qué discretamente habla al manifestar sus propósitos de método! La Estética no debe soportar el castigo de las culpas en que ha caído la metafísica; conviene investigarla en sí misma, prescindiendo de las hipótesis acerca del universo. No hace falta confundirla con la psicología y descri- J. F. Herbart.

(1) *Welt a W. u. V.*, § 32.

(2) *Kritik d. kantischen Philosophie*, ap. a la ob. cit., páginas 558-576.

(3) *Ergänsungen*, c. 38.

bir las conmociones despiertas por los contenidos del arte, las de lo patético o lo cómico, las de la tristeza o la alegría, cuando se trata de averiguar qué es lo que constituye el carácter del arte, o qué cosa sea lo bello. Analizar casos particulares de belleza y registrar lo que ellos nos revelan; he aquí el camino de la salvación. —Propósitos y promesas que han engañado a muchos sobre la naturaleza de la estética herbartiana. Pero *ce sont là jeux de princes:* examínese con atención y se verá qué era para Herbart el análisis de los casos particulares y cómo creía encontrarse lejos de la metafísica.

La Belleza pura y las relaciones formales.

Para él la belleza consiste en *relaciones;* relaciones de tonos, de colores, de líneas, de pensamientos, de voluntad. La experiencia debe decirnos qué relaciones de éstas son bellas, y la ciencia estética se agotará al enumerar los conceptos fundamentales *(Musterbegriffe)*, en que se acumulan los casos particulares de belleza. Ahora bien, estas relaciones no son, para Herbart, de índole fisiológica, y no pueden observarse empíricamente, por ejemplo, en un gabinete de psicofísica. Para desengañarse, basta observar que, entre aquellas relaciones, se enumeran, no sólo los tonos, las líneas y los colores, sino *pensamientos* y *voliciones*, y que se extienden a los hechos morales del mismo modo que a los objetos de la intuición externa. Y Herbart declara luego de modo explícito: «*Ninguna belleza verdadera es sensible*, aunque, en su intuición, suelan en muchos casos preceder o seguir impresiones sensibles» (1). Lo bello se distingue profundamente de lo agradable, porque éste no necesita de una representación, y lo bello consiste en representaciones de relaciones, seguidas inmediatamente, en la conciencia, de un juicio, de un apéndice *(Zusatz)* que expresa una aprobación incondicionada *(«es gefällt!»)*. Así es que lo agradable y lo desagradable, «en el progreso de la cultura, se hacen cosas fugaces y de poca importancia, y lo Bello resalta siempre como algo permanente, adornado de un valor innegable» (2). El juicio del gusto es universal, eterno, inmutable. «La re-

(1) *Einleitung in die Philosophie*, 1813, en *Werke*, ed. Hartenstein, vol. I, página 49.

(2) Ob. cit., páginas 125-128.

presentación completa *(vollendete Vorstellung)* de las mismas relaciones lleva tras sí siempre el mismo juicio, de igual manera que el principio lleva en sí la consecuencia; lo que da lugar, en todos los tiempos y circunstancias, a todas condiciones y complicaciones que presentan a lo particular de varios casos, como regla aparentemente universal. Puesto que los elementos de una relación son conceptos universales, es claro que, aunque al juzgar, se medite en el contenido de estos conceptos, el juicio debe tener una esfera tan amplia como la común a ambos conceptos» (1). Para Herbart, los juicios estéticos son la clase general, que comprende en sí, como subclase, los juicios éticos. «De las demás bellezas se destaca la moralidad, como algo que no es sólo cosa de valor, sino que determina el mismo valor incondicionado de las personas»; y de la moralidad en sentido estricto se destaca a su vez el derecho (2). Las cinco ideas éticas que guían la vida moral (de la libertad interna, perfección, benevolencia, equidad y derecho) son cinco ideas estéticas, o, mejor, son conceptos estéticos aplicados a las relaciones de la voluntad.

**El arte como suma de contenido y forma.**

Herbart considera el arte como hecho complejo, resultante de un elemento extraestético que tiene valor lógico, psicológico o de otra clase: *el contenido*, y de un elemento propiamente estético, que es aplicación de los conceptos estéticos fundamentales: *la forma*. El hombre busca el entretenimiento, la instrucción, la emoción, lo majestuoso, lo ridículo; «todas estas cosas se mezclan con lo bello, para procurar a la obra favor e interés. Lo bello se matiza distintamente, haciéndose gracioso, magnífico, trágico, cómico, y puede hacerse todas estas cosas, ya que el juicio estético, calmoso y sereno por naturaleza, lleva consigo el acompañamiento de las más distintas excitaciones del alma, a él extrañas» (3). Pero todas estas cosas no tienen nada que ver con la belleza. Para encontrar lo bello y lo feo objetivo, hay que prescindir de todos los predicados que conciernen al contenido. «Para reconocer lo bello y lo feo objetivo en la poesía,

(1) *Algemeine praktische Philosophie*, en *Werke*, VIII, pág. 25.
(2) *Einleitung*, pág. 128.
(3) Ob. cit., pág. 162.

deberían demostrar diferencias entre tales y cuales *pensamientos*, y el discurso recaería sobre pensamientos; para reconocerlos en la plástica, había que demostrar las diferencias entre tales y cuales contornos, y el discurso giraría sobre *contornos;* para reconocerlos en la música, debieran demostrarse diferencias entre tales y tales tonos, y el discurso giraría sobre *tonos*. Ahora, que los predicados «magnífico, amable, gracioso» y otros, no contienen nada de tonos, contornos y pensamientos, y por eso no nos hacen conocer nada de lo bello objetivo, ni en la poesía, ni en la plástica, ni en la música. Sirven, por el contrario, para favorecer la creencia de que hay un bello objetivo, para el cual son igualmente accidentales pensamientos, contornos y sonidos, y al que es posible acercarse acogiendo en sí impresiones poéticas, plásticas, musicales o de índole semejante, dejando desaparecer los objetos y abandonándose solamente a la conmoción del ánimo» (1). Muy distinto es el juicio estético, «el frío juicio del conocedor del arte», que considera exclusivamente la forma, o, lo que es igual, las relaciones formales objetivamente agradables. En este prescindir del contenido, para contemplar la forma, estriba la verdadera catarsis que produce el arte. El contenido es transitorio, relativo, sujeto a las leyes de la moral, juzgable con el criterio de ésta; la forma es perenne, absoluta, libre (2). El arte concreto puede ser suma de *dos* o más *valores*, pero el hecho estético es sólo *forma*.

Herbart y el pensamiento kantiano.

A quien pase más allá de las apariencias y se dé cuenta de la diversidad de la terminología, no se le escapará la gran semejanza entre la doctrina estética de Herbart y la de Kant. En Herbart vuelve a hallarse la distinción entre belleza libre y belleza adherente, entre lo que es forma y lo que es estímulo sensual *(Reiz)* añadido a la forma; la afirmación de la existencia de una belleza pura, objeto de juicios necesarios y universales, aunque no sean discursivos, y hasta una cierta alianza de la belleza con la moralidad, de la Estética con la Ética. Herbart es, acaso en este respecto, el más riguroso secuaz y continuador del pensamiento de Kant; la doctrina

(1) *Einleitung*, páginas 129-130.
(2) Ob. cit., pág., 163.

de éste contiene en germen la de Herbart. El cual se definió en cierta ocasión «un kantiano del año 1828», y es justo hasta en señalar el año. Kant, entre los errores y las incertidumbres de su pensamiento estético, es rico de sugestiones y esparce fecundas semillas; pertenece a un período en que la filosofía es joven y plasmable. Herbart, que llegó más tarde, es seco y unilateral, y del pensamiento de Kant toma todo lo menos plausible, erigiéndolo en sistema. Los románticos y los idealistas metafísicos habían, por lo menos, unificado la teoría de lo bello y del arte, destruído la concepción mecánica y retórica, poniendo de relieve, aunque exagerándolos, algunos caracteres profundos de la actividad artística. Herbart restaura la concepción mecánica, restablece la dualidad y nos da un torpe, acompasado, infecundo misticismo, desprovisto de todo hálito artístico.

---

# XI

## FEDERICO SCHLEIERMACHER

La Estética del contenido, y la Estética de la forma. Significado de este contraste.

Al llegar a este punto, podemos darnos cuenta del significado y del valor de la célebre lucha que se agita desde hace más de un siglo en Alemania, entre la *Estética del contenido (Gehaltsaesthetik)* y la *Estética de la forma (Formaesthetik)*, lucha que ha dado lugar a vastos trabajos de historia de la Estética, inspirados en una o en otra dirección, y que trae su origen precisamente de la oposición de Herbart al idealismo de Schelling, de Hegel y de sus compañeros y secuaces. «Forma» y «contenido» son las dos palabras de más distinto significado en la terminología filosófica, y en particular, en la estética. Algunas veces se llama forma por unos a lo que otros llaman contenido. Con frecuencia recuerdan los herbartianos en su apoyo aquella frase de Schiller de que el secreto del arte «consiste en borrar el contenido mediante la forma». Pero ¿qué hay de común entre el concepto schilleriano de la «forma», con el cual la actividad estética viene aproximada a la moral e intelectual, y la «forma» de Herbart que no penetra ni aviva, sino que viste y adorna un contenido? Hegel, por otra parte, llama de ordinario «forma» a lo que Schiller habría llamado «materia» *(Stoff)*, a lo material sensible que la energía espiritual debe dominar. El «contenido» de Hegel es la Idea, la verdad metafísica, elemento constitutivo de la belleza; el «contenido» de Herbart es el elemento pasional o intelectual, extrínseco a lo bello. La Estética de la «forma» en Italia es la Estética de la actividad expresiva; la forma no es ni vestidura, ni idea metafísica, ni material sensible, sino potencia representativa fantástica, formadora de las impresiones; sin embargo, algunas veces

se ha oído refutar el formalismo estético italiano con los argumentos con que se combate el formalismo estético alemán, que es una cosa completamente distinta. Y así sucesivamente. — Pero desde ahora, habiendo expuesto directamente el pensamiento de los estéticos postkantianos, podemos entender aquellos contrastes suyos sin dejarnos confundir por las consignas que las distintas escuelas pronunciaban. El contraste entre Estética del contenido y Estética de la forma, entre Estética del idealismo y Estética del realismo, entre Estética de Schelling, de Solger, de Hegel y de Schopenhauer y de Herbart, se nos aparece, como es realmente, litigio familiar de dos concepciones de arte, bastante parecidas, confluentes en un común misticismo, aunque la una pase cerca de la verdad en su fatigoso curso, y la otra quede lejos.

La primera mitad del siglo XIX, en Alemania, fué época de muchas y biensonantes fórmulas filosóficas; subjetivismo, objetivismo, subjetivo-objetivismo, abstracto, concreto, abstracto-concreto, idealismo, realismo, idealismo-realismo. Entre el panteísmo y el teísmo, Krause colocaba su pan-enteísmo. — En esta borrasca, en que los mediocres chillaban más que los inteligentes, ateniéndose a su sola propiedad, las palabras, no es extraño que algún pensador modesto y puro, algún filósofo que meditaba sobre las cosas, llevase la peor parte, inescuchado, ineficaz, perdido entre la muchedumbre rumorosa y rotulado con un falso nombre. Tal se nos antoja, precisamente, el caso de Federico Schleiermacher, cuya doctrina estética es de las menos conocidas, aunque sea tal vez la más notable de aquel período. Federico Schleiermacher.

Schleiermacher dió por primera vez, en 1819, un curso de Estética en la Universidad de Berlín; desde entonces comenzó a meditar seriamente acerca del asunto, con la intención de escribir un libro, tanto que rehizo su curso dos veces, en 1825, y en 1832-1833; pero la muerte (ocurrida al año siguiente) le impidió la continuación de su propósito literario. El único documento que nos queda de sus meditaciones estéticas son, pues, sus lecciones, recogidas por los estudiantes y publicadas en 1842 (1). Un historiador herbartiano de es- Juicios equivocados en torno a él.

(1) *Vorlesungen üb. Æsthetik*, pub. por Lommatsch, Berlín, 1842 (*Werke*, sección III, t. VII.)

tética, Zimmermann, se muestra sencillamente feroz contra este volumen póstumo de Schleiermacher, y, después de haberlo zarandeado y satirizado en unas veinte páginas, preguntando por qué razón los estudiantes han querido deshonrar la memoria del hombre insigne publicando unos papelotes, «todo juego de palabras, sutilezas sofísticas y juegos de manos dialécticos» (1). No es mucho más benévolo el historiador idealista Hartmann, el cual dice que aquella obra «es un verdadero rompecabezas, en el que, entre muchas trivialidades, muchísimas medias verdades y retorcimientos, se encuentran algunas buenas observaciones»; que para hacer soportable la lectura de «esta untuosa predicación vespertina, hecha por un predicador debilitado por los años», convendría reducirla a la cuarta parte; que «en punto a principios fundamentales», es desde luego infructuosa, no ofreciendo nada nuevo con relación al idealismo concreto, representado por Hegel y otros, y que en todo caso no parece «que se pueda sumar a otra dirección que no sea la hegeliana, a la que Schleiermacher presta un auxilio de importancia secundaria»; observa también que Schleiermacher era teólogo y más o menos aficionado en lo tocante a estudios filosóficos (2). No puede negarse, ciertamente, que la doctrina de Schleiermacher haya llegado hasta nosotros en forma tosca, llena de incertidumbres y contradicciones, y, lo que es más importante todavía, que en alguna parte de ella se sienta el influjo poco bienhechor de la metafísica de la época. Pero junto a estos defectos, ¡cuánta fuerza de método verdaderamente científico y filosófico; qué seguridad en el acierto; qué cantidad de verdades nuevas; cuántas dificultades y problemas por primera vez advertidos o indagados!

Schleiermacher y sus predecesores.

Schleiermacher juzgaba que la Estética es una dirección moderna de pensamiento, y establecía diferencia profunda entre la poética de Aristóteles, detenida todavía en el empirismo de la preceptiva, y el intento de Baumgarten en el siglo XVIII. Alababa a Kant por haber incluído, de veras y por primera vez, la Estética entre las disciplinas filosóficas, y reconocía que en Hegel la actividad artística había llegado a

(1) Zimmermann, *O. d. Æ.*, páginas 608-634.
(2) E. von Hartmann, *Deutsche Æsth. s. Kant*, páginas 156-169.

su mayor exaltación, habiéndola unido y casi igualado con la religión y la filosofía. Pero no estaba satisfecho ni de la escuela baumgarteniana, que había degenerado en el esfuerzo absurdo de construir una ciencia o teoría del *placer sensible*, ni del punto de vista kantiano, que hacía objeto principal de consideración el *gusto;* ni de la filosofía de Fichte, en que el arte se convertía en una *pedagogía;* ni de la dirección más ampliamente seguida, que hacía centro de la Estética el vago y equívoco concepto de lo Bello. Le gustaba Schiller porque había atraído la atención hacia el momento de la *espontaneidad* o productividad artística, y concedía mérito a Schelling por haber dado importancia a las artes figurativas, las cuales se prestan menos que la poesía a las fáciles e ilusorias interpretaciones del moralismo (1). Y después de haber excluído, en el modo más claro de la consideración estética, el estudio de las reglas *prácticas* (empíricas, y, por ello, irreductibles a ciencia), asignaba, a su indagación, la determinación del puesto relativo a la actividad artística en la Ética (2).

Puesto de la Estética en su Ética.

Para no caer en equívocos, a causa de esta terminología, debe recordarse que la filosofía de Schleiermacher, siguiendo la terminología de los antiguos, se divide en *Dialéctica*, *Ética* y *Física*. La dialéctica corresponde a la ontología; la física comprende todas las ciencias de hechos naturales, y la ética, el estudio de todas las libres actividades humanas (lengua, pensamiento, arte, religión, moralidad); ética, en una palabra, es para él, no solamente la ciencia de la moralidad, sino lo que unos llaman Psicología, y otros, mejor aún, ciencia o Filosofía del espíritu. Con cuya aclaración, el modo con que Schleiermacher empieza la indagación, demuestra ser el único justo y admisible. No debe maravillarnos que hable de voluntad, de actos voluntarios, etc., donde otros hubieran hablado sencillamente de actividad o energía espiritual; porque tales palabras están aquí empleadas en significado más amplio del que generalmente tienen en la filosofía de la práctica.

La actividad estética como inmanente o individual.

Puede hacerse una doble distinción entre las actividades humanas. Hay algunas, ante todo, que se suponen constituídas

(1) *Vorles. üb. Æsthetik*, páginas 1-30.
(2) Ob. cit., páginas 35-51.

del mismo modo en todos los hombres (por ejemplo, la actividad lógica) y que se llaman actividades de *identidad;* hay otras que presuponen la diversidad y que se denominan actividades de la *diferencia* o *individuales*. Hay otras que se consumen en la vida interna, y otras, finalmente, que actúan en el mundo externo: actividades *inmanentes* y actividades *prácticas*. ¿A cuál de las dos clases, en cada uno de los dos órdenes, pertenece la actividad artística? Sin duda, se desarrolla de distintos modos; si no según cada individuo, ciertamente según los distintos pueblos y naciones; pertenece, por lo tanto, a las actividades de la diferencia o individuales (1). En cuanto a las demás divisiones, es evidente que el arte se realiza en el mundo externo; pero esto es algo añadido *(«ein später Hinzukommendes»)*, «que corresponde a lo interno como la comunicación del pensamiento, por medio de la palabra o de la escritura, al pensamiento mismo»; la verdadera obra de arte es la *imagen interna («das innere Bild ist das eigentliche Kunstwerk»)*. Se podrían aducir excepciones, como la de la mímica, pero son tan sólo excepciones aparentes. Entre un hombre irritado en la realidad y otro que representa este estado de ánimo en la escena, hay la diferencia de que la ira en el segundo es comedia, y por lo tanto bella, o que en el ánimo del actor, entre el hecho pasional y la manifestación física, se interpone la imagen interna (2). La actividad artística «pertenece a aquellas actividades humanas que presuponen lo individual en su diferencia, y pertenece al mismo tiempo a las actividades que se desarrollan esencialmente en sí mismas y no fuera de ellas. El arte es, pues, actividad inmanente, en que se presupone la diferencia». Interna, no práctica; individual, no universal o lógica.

Verdad artística y verdad intelectual.

Pero, si el arte es también pensamiento, debe ser un pensamiento en que se presuponga la identidad y otro en que se presuponga la diferencia. En la poesía no se busca la verdad o, mejor, se busca, sí, una verdad que no tenga nada de común con la verdad objetiva, a la que corresponde un ser, ya universal, ya individual (verdad científica e histórica). «Cuando se dice que en un carácter poético no hay verdad,

(1) *Vorles. üb. Æsth.*, páginas 51-54.

(2) Ob. cit., páginas 55-61.

se expresa una censura para aquella poesía dada; pero cuando se dice que es inventado, que no responde a una realidad, se dice otra cosa muy distinta». La verdad del carácter poético consiste en que los distintos modos de pensar o de obrar de una persona estén representados con coherencia; hasta en los retratos, no es ciertamente su correspondencia exacta con una realidad objetiva lo que les hace obras de arte. Del arte y de la poesía «no nace el más pequeño saber (*«das Geringste vom Wissen»*); «expresa únicamente la verdad de la conciencia singular». Hay, pues, «productividades de pensamiento y de intuiciones sensibles opuestas a las demás, ya que no presuponen la identidad, y expresan lo singular como tal» (1).

El arte tiene por campo la inmediata conciencia de sí (*unmittelbare Selbstbewusstsein*), que hay que distinguir sagazmente del pensamiento o concepto del yo, y del yo determinado. Este último es la conciencia de la identidad en la diversidad de los momentos; la inmediata conciencia de sí es «la diversidad misma de los momentos, de la cual hay que ser consciente, pues la vida entera no es más que el desarrollo de la conciencia». En este campo se ha confundido el arte, a las veces, con otros dos órdenes de hechos que suelen acompañarle: con la conciencia sensible (sentimiento de placer y de dolor) y con la religión. Doble confusión, que es la una la de los sensualistas y la otra la de Hegel, y que Schleiermacher aclara demostrando que el arte es libre productividad allí donde el placer sensible y el sentimiento religioso, aunque distintos bajo otro aspecto, están determinados entrambos por un ente externo (*äussere Sein*) (2). Diferencia del conocimiento artístico, del sentimiento y de la religión.

Para conocer mejor esta libre productividad, hay que circunscribir estrechamente el campo de la conciencia inmediata. Nada ayuda mejor que un parangón con las imágenes producidas durante el estado de sueño. También el artista tiene su estado de sueño; sueño a ojos abiertos, en el que entre tantas imágenes que se producen, solamente llegan a ser obras de arte las que tienen fuerza suficiente, mientras las otras quedan El sueño y el arte. Inspiración y ponderación.

(1) *Vorles. üb. Æsth.*, páginas 61-66. Cfr. *Dialektik.* ed. Halpern, páginas 54-55, 67.

(2) Ob. cit., páginas 66-67.

como el fondo oscuro sobre el cual se destacan las primeras. Todos los elementos esenciales del arte vuelven a encontrarse en el sueño, que es producción de pensamientos libres y de intuiciones sensibles, consistentes en meras imágenes. Es verdad que al sueño le falta algo: con relación al arte, presenta una diferencia que no estaba en la técnica excluída, desde luego, como extraña; el sueño es un proceso caótico, sin estabilidad, orden, conexión ni medida. Pero si en aquel caos se introduce algo de orden, en seguida cesa la diferencia, y la semejanza con el arte se cambia en identidad. Esta actividad interna que ordena y mide, fija y determina la imagen, es lo que distingue al arte del sueño, o el sueño cambia en arte. Tal actividad implica frecuentemente una lucha, una fatiga, una oposición al curso involuntario de las imágenes internas; importa, pues, la reflexión o ponderación. Pero el sueño y la cesación del sueño son elementos indispensables al arte. Requiere producción de pensamientos y de imágenes, y junto, en esta producción, medida, determinación y unidad; «porque, de otra manera, cada imagen se confundiría con otra distinta y no tendría firmeza». Es necesario lo mismo el momento de la *inspiración (Begeisterung)*, como el de la *ponderación (Besonnenheit)* (1).

Arte y tipismo. Para que exista verdad artística, se requiere también (y aquí el pensamiento de Schleiermacher torna a conceptos tradicionales y se hace menos seguro) que lo singular vaya acompañado de la conciencia de la especie. Ni la conciencia de sí como hombre singular es posible sin la conciencia humana, ni un singular objeto es verdadero, si no se refiere a su universal. En un cuadro de paisaje «cada árbol debe tener verdad natural, es decir, debe ser contemplado como individuo de una especie dada; del mismo modo, toda la complejidad de la vida material e individual debe tener una efectiva verdad de naturaleza y formar un único acorde. Precisamente porque en el arte se tiende, no sólo a la producción de las figuras singulares en sí y por sí, sino a su verdad interna, se le suele asignar un grado elevado, como libre actuación de lo que tiene valor en cada cognición; es decir, del principio de que todas las formas del ser están

(1) *Vorles üb Æsth.*, páginas 79-91.

comprendidas en el espíritu humano. Si este principio falta, no es posible la verdad, sino el escepticismo». Producción del arte son las figuras ideales o típicas que produciría la realidad natural, si no se lo impidiesen elementos extraños (1). «El artista produce la figura movido por un esquema general, rechazando todo lo que es obstáculo, impedimento para el juego de las fuerzas vivientes de lo real; esta producción, que se funda sobre un esquema general, es lo que llamamos ideal...» (2).

No parece, por lo demás, que con tales determinaciones Schleiermacher trate de restringir la esfera del arte. Advierte que el «artista, cuando representa algo realmente determinado, sea retrato, paisaje o figura humana singular, renuncia a la libertad de la productividad y se adhiere a lo real» (3). En el artista (dice) hay, pues, una doble tendencia hacia la perfección del tipo o hacia la representación de la realidad natural. No debe caer ni en la abstracción del tipo ni en la insignificancia de la realidad empírica (4). Si al retratar las plantas quiere hacer resaltar el tipo específico, en las figuraciones del hombre, por el alto puesto que éste ocupa, se requiere la más completa individualización (5). La representación del ideal en lo real no excluye «una infinita variedad, como se tiene en la realidad efectiva». «La figura humana, por ejemplo, oscila entre lo ideal y la caricatura en la conformación moral no menos que en la física. Cada figura humana contiene ensí su desfiguración *(Verbildung)*, y contiene también una determinada modificación de la naturaleza humana; no aparece esto así a primera vista, pero el ojo ejercitado puede percatarse de ello y completar idealmente aquella figura» (6). Schleiermacher se da cuenta de las dificultades y torturas de problemas como el de si hay un solo ideal o muchos ideales de la figura humana (7). Los dos conceptos que se disputan el campo de la poesía (observa aún) pueden extenderse al arte en general. Hay quien afirma que la poesía o el arte de-

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 123, 143-150.
(2) Ob. cit., pág. 505; cfr., pág. 607.
(3) Ob. cit., pág. 505.
(4) Ob. cit., páginas 506-508.
(5) Ob. cit., páginas 156-157.
(6) Ob. cit., páginas 550-51.
(7) Ob. cit., pág. 608.

bèn representar lo perfecto, lo ideal, lo que la naturaleza haría si no se lo impidieran las fuerzas mecánicas. Pero no falta quien rechace el ideal como inasequible y quiere que el artista represente al hombre como es, con los elementos perturbadores que también pertenecen a su verdad. Los unos y los otros dicen la mitad de la verdad; al arte toca la representación así de lo ideal como de lo real, así de lo subjetivo como de lo objetivo (1). La representación de lo cómico o de lo antiideal, y de lo ideal imperfecto entra en el círculo del arte (2).

Independencia del arte.

Respecto de la moral, el arte es libre, como es libre la especulación filosófica; su esencia excluye los efectos prácticos y morales. Lo que conduce a afirmar la proposición de que «*no hay más diferencia entre varias obras de arte, sino* en cuanto es posible el parangón en lo tocante a su *perfección artística*» *(Vollkommenheit in der Kunst)*. «Si nos imaginamos un objeto artístico perfecto en su especie, tiene un valor absoluto, que no puede aumentar ni disminuir en manera alguna. Si, por el contrario, hubiera que pretender, como consecuencia de una obra de arte, movimientos de voluntad, había que aplicar a las obras de arte también otra medida; y como no todos los objetos que puede representar un artista son igualmente aptos para suscitar voliciones, existiría una diferencia de valoración que no depende de la perfección artística». No se confunda el juicio sobre la personalidad varia y compleja del artista con el propiamente estético que recae sobre la obra. «El cuadro más grande y complicado y el más pequeño arabesco son, en este respecto, enteramente iguales, como la poesía más grande y la más pequeña; la obra propiamente artística depende del grado de perfección como lo externo responde a lo interno (3).

Schleiermacher refuta la doctrina de Schiller, porque le parece que hace del arte algo así como un juego respecto de la seriedad de la vida; modo de ver (dice) digno de negociantes, para los cuales lo único serio son los negocios. La actividad artística es universalmente humana, y es inconce-

---

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 484-686.
(2) Ob. cit., páginas 191-196, cfr. páginas 364-365.
(3) Ob. cit., páginas 209-219; cfr. páginas 527-528.

bible un hombre que esté desprovisto de ella, aunque por esta parte las diferencias de hombre a hombre sean grandísimas, desde el simple deseo de gustar el arte al gusto efectivo, y desde éste al genio productor (1).

Arte y lenguaje.

El artista emplea instrumentos que, por su naturaleza, se forjan, no para lo individual, sino para lo universal; de tal clase es el lenguaje. Y, sin embargo, la poesía debe extraer lo individual del lenguaje, que es universal, y no dar a sus producciones la forma de contraste entre individual y universal, que es propia de la ciencia. De los dos elementos del lenguaje, el musical y el lógico, el poeta se sirve del primero y constriñe al segundo a suscitar imágenes individuales. También, a decir verdad, el lenguaje es algo irracional respecto de la pura ciencia como respecto de la imagen individual. Mas las tendencias de la especulación y de la poesía son opuestas, aun en el uso que hacen ambas del lenguaje; la primera tiende a aproximar la lengua a la *fórmula matemática*; la segunda, a la *imagen (Bild)* (2).

Defectos de Schleiermacher.

He aquí en síntesis (dejando a un lado las muchas teorías notables, de las que hablaremos en lugar oportuno) el pensamiento estético de Schleiermacher. Haciendo un cálculo, haciendo el balance de los conceptos opuestos, podemos considerar como puntos flacos o equivocados de su teoría: 1.° El no haber excluído completamente las ideas o tipos, aunque Schleiermacher emplea cautelas y limitaciones para salvar la individuación artística y convertir las ideas y los tipos invocados, en efecto, superfluos; 2.°, un cierto residuo de formalismo abstracto, que aparece, aquí y allá, no vencido y absorbido (3); 3.°, la definición del arte como actividad de la diferencia, lo que se amolda, sin destruirlo, con el hacer de ésta una diferencia de complejos de individuos, una diferencia nacional. Una reflexión más certera de la historia del arte, el reconocimiento de la posibilidad de gustar las artes de distintos países y épocas, una indagación más acertada del momento de la reproducción artística, el mismo examen de las relaciones entre ciencia y arte, hubieran llevado a Schleiermacher a explicar esa dife-

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 98-111.
(2) Ob. cit., páginas 635-648.
(3) Cfr. por ej. páginas 467 y siguientes.

rencia como empírica y superable, ateniéndose al carácter distintivo (individual frente a lo universal) que él mismo señaló al arte respecto a la ciencia; 4.°, el dejar separadas todavía la actividad estética y la del lenguaje, y no hacer de la una y de la otra, ya idénticas, la condición o fundamento de todo ulterior pensamiento filosófico, histórico y científico. Acerca del elemento artístico, que entra a formar parte de la narración histórica y que es indispensable como forma concreta de la ciencia, y acerca del lenguaje, considerado, no como conjunto de medios abstractos de expresión, sino como actividad expresiva, Schleiermacher no tenía, a lo que parece, ideas claras.

**Méritos suyos respecto de la Estética.**

Estos defectos e incertidumbres han de atribuirse quizá a la forma poco elaborada en que nos llega su pensamiento, todavía no del todo maduro su propósito. Pero si junto a tales defectos quieren señalarse sus muchos méritos, no bastará con repetir la serie de acusaciones que le echaron en cara los dos historiadores ya mencionados, Zimmermann y Hartmann. Schleiermacher ha quitado a la Estética su carácter *imperativo;* ha distinguido una *forma de pensamiento*, distinta del pensamiento *lógico;* ha dado a esta ciencia, no un carácter metafísico, sino simplemente antropológico; ha negado el concepto de lo bello, sustituyéndolo con el de la *perfección artística*, llegando a afirmar la paridad estética entre una pequeña y una grande obra de arte, con tal de que sean perfectas en su esfera; ha considerado el hecho estético como exclusiva *productividad humana*, y así sucesivamente. Críticas que parecen censuras y son alabanzas; censuras en la mente de Zimmermann y de Hartmann; alabanzas en la nuestra. En la orgía metafísica de la época, en aquel rápido tejer y destejer sistemas más o menos arbitrarios, el teólogo Schleiermacher, con sutileza filosófica, aplicó la vista a lo que hay de verdaderamente propio en el hecho estético, y distinguió sus cualidades y relaciones. Donde no vió claro o erró con incertidumbres, no abandonó nunca el análisis por el fantasear. Señalando la oscura región de la *conciencia inmediata* como la región del hecho estético, parece que repite a aquellos de sus contemporáneos que divagaban el viejo adagio: *Hic Rhodus, hic salta.*

---

XII

## LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE
## HUMBOLDT Y STEINTHAL

Progresos de la lingüística.

Cerca del tiempo en que Schleiermacher meditaba sobre la naturaleza del arte, se hacía más fuerte en Alemania una corriente de pensamiento que, tendiendo a cambiar completamente el viejo concepto del lenguaje, habría podido prestar el más poderoso auxilio a la ciencia estética. Pero como los estéticos, llamémoslos así, especialistas de aquel movimiento, apenas se enteraron, así los nuevos filósofos del lenguaje no pusieron las propias indagaciones en relación con el problema estético, de suerte que aquellos conceptos, encerrados en el estrecho ámbito de la Lingüística, fueron infecundos y estériles.

Especulaciones lingüísticas a principios del siglo XIX.

También en la rebusca de las relaciones entre pensamiento y palabra, y entre la unidad de la Lógica y la multiplicidad de lenguajes, procuró grande impulso la *Crítica de la razón pura*, y más de una vez se intentó, por parte de los primeros kantianos, aplicar al lenguaje las categorías de la intuición (espacio y tiempo) y del intelecto. La más antigua de estas tentativas se tuvo en 1795, con Roth (1), el cual, veinte años después, compuso un ensayo de *Lingüística pura*. Siguieron otros trabajos notables sobre el asunto de Vater, Bernhardi, Reinbeck, Koch, todos publicados en el primer decenio del siglo XIX. El concepto dominante en ellos era la diferencia *entre la lengua* y *las lenguas*, entre

(1) *Antihermes oder philosophische Untersuchung üb. d. reinen Begriff d. menschl. Sprache und die allgemeine Sprachlehre*. Francfort y Leipzig, 1795.

la lengua universal correspondiente a la Lógica y las lenguas concretas e históricas turbadas por el sentimiento, por la fantasía o como se quiera llamar el elemento psicológico de la diferenciación. Vater distinguía una Lingüística general *(allgemeine Sprachlehre)*, construída *à priori* mediante el análisis de los conceptos contenidos en el juicio, y una Lingüística comparada *(vergleichende Sprachlehre)*, que trata, con el estudio de muchas lenguas, de inducir leyes de probabilidad. Bernhardi consideraba la lengua como «alegoría del intelecto», y la distinguía según que funcione como órgano de la *poesía* o como órgano de la *ciencia*. Reinbeck hablaba de una Gramática estética y de una Gramática lógica; Koch, con más energía que otros, sostuvo que la índole de la lengua fuese *non ad Logices sed ad Psycologiæ rationem revocanda* (1). También algún filósofo especulaba sobre el lenguaje y sobre la mitología: Schelling, por ejemplo, los consideraba productos de una conciencia prehumana *(vormenschliche Bewusstsein)*, presentándolos, con ocurrente alegoría, como sugestiones diabólicas que precipitan el Yo desde lo infinito en lo finito (2).

Guillermo de Humboldt. — Residuo intelectualista.

A decir verdad, del prejuicio de la identidad sustancial y de la diversidad meramente histórica y accidental entre pensamiento lógico y lengua, no supo librarse del todo el gran filósofo del lenguaje, que surgió por aquel entonces en Alemania: Guillermo de Humboldt. Su célebre disertación *Sobre la diversidad en la constitución del lenguaje humano* (año de 1836) (3), presupone la idea de una *lengua perfecta*, que se quiebre y disminuya en tantas lenguas particulares, según la capacidad lingüística e intelectual de las distintas naciones. Porque (dice) «la disposición de hablar es general en los hombres, y todos deben llevar en sí la clave para el entendimiento de todas las lenguas; de aquí se sigue que la forma de todas las lenguas debe ser igual en sustancia y que todas logran el fin general. La diversidad puede consistir

(1) Sobre estos escritores, véanse noticias y extractos en Lœwe, *Hist. crit. gramm. univ.*, passim, y en Pott, introd. a Humboldt, páginas 171-212; cfr. también Benfey, *Gesch. d. Sprachwiss.*, introd.

(2) En la *Philos. der Mithologie;* cfr., Steinthal, *Urspr.*, páginas 81-89.

(3) *Ueb. d. Verschiedenheit d. menschl. Sprachbaues*, ob. post. 2.ª ed. a cargo de A. F. Pott. Berlín, 1880.

solamente en los medios y sólo dentro de los límites que permite el fin». Pero esta diversidad es, pues, efectiva, no sólo en los sonidos, sino también en el uso que el sentido lingüístico hace de ellos en lo tocante a la forma de la lengua y, mejor, respecto a la idea que aquél tiene de la forma de una lengua determinada. «Por obra del solo sentido lingüístico, siendo las lenguas meramente formales, debiera haber sólo uniformidad; el sentido lingüístico debe exigir de todas las lenguas la misma recta y legítima constitución que puede tener lugar en una de ellas. En efecto, las cosas proceden de distinto modo, en parte a causa de la reacción de los sonidos, en parte a causa de la conformación individual que el mismo sentido interno toma en la realidad fenoménica.» La virtud lingüística «no puede ser igual en todas partes ni mostrar en todas partes la misma intensidad, regularidad y vivacidad, ni está siempre auxiliada por la misma tendencia para el tratamiento simbólico del pensamiento y de igual complacencia para la riqueza y armonía del sonido». En esto descansan las causas de la diversidad en la constitución del lenguaje humano; las cuales se manifiestan en el lenguaje, lo mismo que en las demás partes de civilización de las naciones. Pero, considerando las lenguas, «debe revelarse una forma, que, entre todas las imaginables, coincida mejor con los fines del lenguaje», acercándose más al ideal de la lengua; debe juzgarse de «las ventajas e inconvenientes de las lenguas, según se separen o acerquen a tal forma». Para Humboldt, se acercan a ese ideal las lenguas sánscritas, las cuales, por lo tanto, pueden servir de término de comparación. Hecha una clase aparte con la lengua china, establece la división de las formas posibles de las lenguas en *flexivas*, *aglutinantes* e *incorporantes*, tipos que se encuentran mezclados, con distinta proporción, en cada lengua real (1). A Humboldt se remonta la división de las lenguas en inferiores y superiores, informes y formadas, según el modo en que está tratado el verbo. No acierta a librarse del todo del prejuicio, relacionado con el primero, de que el lenguaje es algo objetivo ante el individuo que habla, separado e independiente de él, que se puede reavivar empleándolo.

(1) *Verschiedenheit*, etc., páginas 308-310.

El lenguaje como actividad. La forma interna.

Pero Humboldt combate contra Humboldt; junto a las viejas escorias aparece gallardo en él un concepto nuevo del lenguaje. Ciertamente por esto, su obra no está exenta de contradicciones ni de un titubeo, y casi de un embarazo que se revela de manera característica hasta en su forma literaria, haciéndola oscura y penosa a las veces. El hombre nuevo en Humboldt, critica al viejo, diciéndole: «Hay que considerar las lenguas, no como producto muerto, sino como *producción*... La lengua, en su realidad, es algo continuo y transitorio en cada momento. Hasta su conservación por medio de la escritura es siempre una conservación imperfecta, a guisa de momia; necesita que se haga sensible en ella el habla viviente... La lengua no es obra, *ergon*, sino actividad, *energeia*... Es el trabajo eternamente repetido por el espíritu para capacitar la expresión del pensamiento con el tono articulado.» La lengua es el hablar. La verdadera y propia lengua consiste en el acto mismo de producirla mediante el discurso ligado; esto exige pensar como primero y verdadero en las investigaciones que quieren penetrar la esencia viva de la lengua. El descoyuntamiento en palabras y reglas es el artificio muerto del análisis científico (1). El lenguaje no es algo forjado por la necesidad de la comunicación externa; ha nacido, por el contrario, por la necesidad interior de procurarse una intuición de las cosas. «Aun en sus comienzos es enteramente humano y se extiende, sin intención, a todos los objetos de percepción sensible y de elaboración interna... Las palabras brotan espontáneamente del pecho, sin coacción y sin intención; no hay en desierto alguno ninguna horda nómada que no posea ya sus cantos. El ser humano, como especie zoológica, es criatura *cantante* que añade *los pensamientos* a los sonidos» (2). El hombre nuevo lleva a Humboldt a descubrir un hecho desconocido para los autores de gramáticas lógico-universales; la forma interna del lenguaje *(innere Sprachform)*, que no es el concepto lógico ni el sonido físico, sino la visión subjetiva que el hombre se hace de las cosas, el producto de la fantasía y del sentimiento, la individualización del concepto. Unir la

(1) *Verschiedenheit*, etc., páginas 54-56.
(2) Ob. cit., páginas 25, 73-74. 79.

forma interna del lenguaje con el sonido físico es obra de síntesis interna, «y aquí, más que en otra parte, recuerda el lenguaje el arte en los modos más profundos e inexplicables de su procedimiento: el arte. El escultor y el pintor casan la idea con la materia, y su obra se juzga acertada o no, según que esta unión, esta íntima compenetración, sea obra del verdadero genio o que la idea separada haya sido penosa y deslavazadamente transcripta en la materia mediante el cincel o pincel» (1).

Para Humboldt, el procedimiento del artista y el del ser que habla son siempre comparables por analogía, y no se identifican entre sí como debieran. Por una parte, considera la palabra harto unilateralmente como medio de desarrollo del pensamiento (lógico); por otra parte, sus ideas estéticas, vagas y no siempre exactas, le impedían darse cuenta de tal identidad. De sus dos escritos estéticos principales, el de la *belleza masculina* y *femenina* (1795) parece nacido bajo la influencia de Winckelmann, de quien renueva la antítesis entre belleza y expresión, opinando que el carácter específico sexual disminuye la belleza humana, la cual se afirmaría sólo triunfando sobre las diferencias sexuales. El otro escrito, que deriva de la corriente iniciada por el *Hermann und Dorothea*, de Gœthe, define el arte como «representación de la naturaleza por medio de la imaginación, y representación bella precisamente, porque es obra de la imaginación»; metamorfosis de la naturaleza transportada a esfera más alta. El poeta, del lenguaje, que es contexto de abstracciones, saca las imágenes (2). En su disertación lingüística, Humboldt distingue poesía y prosa, entendiendo estos dos conceptos en sentido filosófico, y no según la empírica distinción entre lenguaje suelto y ligado, periódico y métrico. «La poesía da la realidad en su apariencia sensible, como se siente exterior e interiormente; pero no se preocupa de lo que la convierte en realidad; antes rechaza de sí, de propósito, tal carácter. Presenta la apariencia sensible a la imaginación y, por medio de ella, conduce a la contemplación de un todo artísticamente ideal. La prosa, por el contrario, bus-

Lenguaje y arte en Humboldt.

(1) *Verschiedenheit*, páginas 105-118.
(2) Zimmermann, *G. d. Æsth.*, páginas 533-544.

ca precisamente sus raíces en la realidad, con las cuales se aproxima a la existencia, y el hilo que a ésta le une, anuda, por ende, intelectualmente, hechos con hechos y conceptos con conceptos, tendiendo a su reunión objetiva en una idea» (1). La poesía precede a la prosa; antes de producir la prosa es necesario que el espíritu se forme en la poesía (2). Pero junto a éstas, que son concepciones profundas, Humboldt considera a los poetas como a perfeccionadores del lenguaje, y a la poesía, como perteneciente sólo a algunos momentos extraordinarios (3): y hace dudar de si ha afirmado claramente y confirmado después que el lenguaje es siempre poesía, y que la prosa (ciencia) no es distinción de forma estética, sino de contenido, o, mejor, de forma lógica.

H. Steinthal. Independencia de la actividad lingüística con relación a la lógica.

Las contradicciones de Humboldt en torno al concepto del lenguaje fueron deshechas por el mejor de sus partidarios: Steinthal. Reanudando, con el auxilio que le venía de su maestro, la tesis de que el lenguaje pertenece, no a la Lógica, sino a la Psicología (4), Steinthal sostuvo, en 1855, una hermosa polémica con el hegeliano Becker, autor de los *Organismos del lenguaje* y uno de los últimos lógicos de la gramática, el cual argumentaba deduciendo todo el material de las lenguas sánscritas de doce conceptos cardinales. No es cierto (afirmó Steinthal) que no se pueda pensar sin la palabra; piensa el sordomudo con los signos, piensa el matemático con las fórmulas: en algunas lenguas, como en el chino, la parte figurativa es indispensable al pensamiento en medida igual, si no mayor, que la fónica (5). Aquí, tal vez, iba más allá del signo, y no establecía ciertamente la autonomía de la expresión respecto al pensamiento lógico, ya que los ejemplos que él aduce confirman que, si se puede pensar sin palabras, no se puede pensar sin expresiones (o palabras en sentido lato) (6). Pero demostraba con eficacia más adelante que concepto y palabra, juicio lógico y proposición, son

(1) *Verschiedenheit*, etc., páginas 236-238.
(2) Ob. cit., páginas 239-240.
(3) Ob. cit., páginas 205-206, 547, y *passim*.
(4) *Grammatik Logik und Psychologie, ihre Principien u. ihr Verhältn z. einand.*, Berlín, 1855.
(5) Ob. cit., páginas 153-158.
(6) Véase en el presente volumen, *Teoría*, páginas 68-69.

incomparables. La proposición no es el juicio, sino la representación (*Darstellung*) de un juicio; y no todas las proposiciones representan juicios lógicos. Tales juicios pueden expresarse en una proposición sola. Las divisiones lógicas de los juicios (las relaciones de los conceptos) no tienen correspondencia en la división gramatical de las proposiciones. «Una *forma lógica de la proposición* es contradicción no inferior a la del *ángulo de un círculo* o de la *periferia de un triángulo*.» El que habla, en tanto habla, no tiene pensamiento, sino lenguaje (1).

Identidad del problema del origen y de la naturaleza del lenguaje.

Libertado así el lenguaje de toda dependencia de la Lógica; afirmado más veces solemnemente el principio de que la *lengua produce sus formas independientemente de la Lógica, con plenísima autonomía* (2); purificada la teoría de Humboldt de los residuos de la Gramática lógica de Port-Royal, Steinthal torna a investigar el origen del lenguaje, reconociendo, de acuerdo con el maestro, que la cuestión del *origen* es la de la *naturaleza* del lenguaje, la de su génesis psicológica y, mejor aún, la del puesto que adquiere en el desenvolvimiento del espíritu. «No existe, en materia de lenguaje, diferencia entre la creación originaria *(Urschöpfung)* y la que se repite cotidianamente» (3). El lenguaje pertenece a la vasta clase de los movimientos reflejos; pero con esto se indica un solo lado, no la cualidad que le es propia. Movimientos reflejos tiene el animal, como el hombre sensaciones también. Pero en el animal, los sentidos «son puertas amplias, a través de las cuales la naturaleza externa entra como en asalto y con tal fuerza dentro del alma que la sujeta y le hace perder la independencia y el movimiento libre». En el hombre, al revés, puede nacer el lenguaje porque el hombre es resistencia hacia la naturaleza, dominio del propio cuerpo, libertad. «El lenguaje es liberación; aun hoy sentimos que, cuando hablamos, nuestra alma se alivia, se liberta de un peso». El hombre, en la situación que precede inmediatamente a la producción del lenguaje, debe ser concebido como compañero «del modo más vivo, de todas las

---

(1) *Gramm., Log. u. Pysch.* páginas 183 y 195.

(2) *Einleitun i. d. Psych. u. Sprachwissenschanft* (2.ª ed., Berlín, 1881), página 62.

(3) *Gramm., Log. u. Psych.*, pág. 231.

sensaciones e intuiciones que su alma recibe con movimientos corporales, actitudes, mímicas, gestos y, sobre todo, con tonos y tonos articulados». ¿Qué le falta para hablar? Una sola cosa, la más importante acaso: el consciente vínculo de los movimientos reflejos del cuerpo con las excitaciones del alma. Si la conciencia sensible es ya conciencia, le falta la conciencia de la conciencia; si es ya intuición, la intuición de la intuición; le falta, en suma, la *forma interna del lenguaje*. La palabra tiene conexión con ella. El hombre no elige el sonido, lo posee y lo tiene por necesidad, instintivamente, sin intención, sin arbitrio (1).

**Ideas erróneas sobre el arte en Steinthal. Divorcio de la Lingüística con la Estética.**

No es éste el lugar de examinar detalladamente toda la teoría de Steinthal y las distintas fases, no siempre progresivas, que atravesó el autor, especialmente después que trabajó en colaboración espiritual con Lazarus, cultivando a la vez la etnopsicología *(Völkerpsychologie)* como parte de la cual consideraban ellos la Lingüística (2). Pero reconociéndole el gran mérito de haber dado coherencia a las ideas de Humboldt, y de haber separado netamente, como hasta entonces no se había hecho, la actividad lingüística de la del pensamiento lógico, hay que notar que tampoco Steinthal advirtió la identidad de la forma interna del lenguaje (de lo que él llamó intuición de la intuición o apercepción) y la fantasía estética. La psicología herbartiana, que cultivaba, no le sugería punto de apoyo para tal identidad. Herbart y sus secuaces, destacando de la psicología la lógica como ciencia normativa, no acertaban ni a discernir exactamente las verdaderas relaciones entre sentimiento y formación espiritual, psiquis y espíritu, ni a ver que el pensamiento lógico es una de tales formaciones espirituales, actividad, no código de leyes extrínsecas. Ya sabemos el gobierno que hicieron de la Estética; para ellos era un código de bellas relaciones formales. Y bajo el influjo de tales doctrinas, Steinthal consideró el Arte como *embellecimiento* de pensamientos; la lingüística, como *ciencia del hablar*, y la Retórica o Estética, como cosa distinta de aquélla, como ciencia del *hablar bien y bellamen-*

(1) *Gramm., Log. u. Psych.*, páginas 285, 292, 295-306.

(2) Steinthal, *Ursprung d. Sprache* (4.ª edic., Berlín, 1888), páginas 120-124; M. Lazarus, *Das Leben der Seele* (Berlín, 1876-1878), volumen II; la rev. dirigida por ambos, *Zeitschrift f. Völkerpsych. u. Sprachwiss.*, desde 1860 en adelante.

*te* (1). «La Poética y la Retórica (dice en uno de sus múltiples tratados) difieren de la Lingüística en que deben discurrir de otras cosas y muy importantes antes de llegar al lenguaje. Aquellas disciplinas, por esto, tienen solamente una sección lingüística, que sería la última parte de la Sintaxis. Por lo demás, la Sintaxis tiene un carácter completamente distinto de la Retórica y de la Poética: la una se ocupa solamente de la corrección *(Richtigkeit)* de la lengua; las otras estudian la belleza o adorno de la expresión (*Schönheit oder Angemessenheit des Ausdrucks);* la primera tiene principios exclusivamente gramaticales; las otras deben considerar cosas que están fuera de la lengua; por ejemplo: la disposición del orador y otras semejantes. Para decirlo claramente: la Sintaxis es a la Estilística lo que la consideración gramatical de la cantidad de las vocales a la métrica (2). Que hablar signifique siempre hablar bien y bellamente, ya que cuando no se habla ni bellamente ni con perfección verdaderamente no se habla (3), y que la radical renovación del concepto del lenguaje, inaugurada por Humboldt y por él, debiera repercutir en las ciencias afines, Poética, Retórica y Estética, transformándolas al unificarlas, fueran cosas en que Steinthal no pensó nunca. Así es que, después de tanta labor y de tantos análisis sutiles, la unificación del lenguaje y poesía, la identificación de ciencia del lenguaje y ciencia de la poesía, la equivalencia de linguística y estética, tenía aún su forma menos imperfecta en los proféticos aforismos de Juan Bautista Vico.

(1) *Gramm., Log. u. Psychol.*, páginas 139-140-146.
(2) *Einleit.*, páginas 34-35.
(3) Véase en el presente volumen, *Teoría*, página 119.

# XIII

## ESTÉTICOS MENORES ALEMANES

Estéticos menores de la escuela metafísica.

Desde las páginas de pensadores metódicos y severos como Schleiermacher, Humboldt y Steinthal, se vuelve a los libros de la escuela de Schelling y de Hegel, que se produjeron en gran abundancia hasta cerca de la mitad del siglo XIX. Con fastidio, casi con disgusto, se pasa de aquella ciencia que ilumina el entendimiento, a algo que oscila entre la fantasmagoría y el charlatanismo, entre la embriaguez de fórmulas vacías y la tentativa, no siempre ingenua, de aturdir y de vencer con la furia de ellas a los escolares y a los lectores.

Krause, Tranhdorff, Weisse y otros.

¿A qué conduce estorbar una historia general de la Estética (que ciertamente tiene que ocuparse de las aberraciones de la verdad, pero sólo de aquella parte que es representativa de las tendencias y de los tiempos) con las teorías de Krause, de Tranhdorff, de Weisse, de Deutinger, de los Oersted, de los Zeising, de los Eckardt y de tantos otros manipuladores de manuales y sistemas? De éstos casi ninguno tuvo eco fuera del país nativo germánico (solamente Krause fué importado a la siempre desventurada España) (1). Se puede bien, pues, dejarlos confiados a la memoria, o mejor, al olvido de sus connacionales. Para Krause (2), humanitario, librepensador, teósofo, todo es organismo, todo es belleza; belleza es organismo y organismo es belleza; la esencia, o sea Dios, es uno, libre y entero, y uno libre y entero es lo Bello. No hay sino un artista solo: Dios, y un solo arte: el divino. La belleza de lo finito es la Divinidad,

(1) Véase el prólogo del Sr. Unamuno, páginas 21 y 24.

(2) *Abriss de Æsthetik*, post., 1837; *Vorlessung, üb, Æsth.* (1828-1829) post, 1882.

o también la semejanza con la Divinidad que aparece en lo finito. Lo bello pone en juego, conforme a sus leyes, la razón, el intelecto y la fantasía, e induce en el ánimo placer e inclinación desinteresados. Tranhdorff (1), describiendo los distintos grados por los cuales el individuo trata de apoderarse de la esencia o la forma del universo (los grados del sentimiento, de la intuición, de la reflexión y del presentimiento), y notando la insuficiencia del simple conocimiento teórico y la necesidad de que se le añada el querer, el querer que puede *(Können)* en sus tres grados de Aspiración, Fe y Amor, coloca lo Bello en el Amor, grado supremo; lo Bello es, pues, el Amor que se comprende a sí mismo. Cristian Weisse (2) trató, como Tranhdorff, de conciliar el Dios cristiano con la filosofía hegeliana; para él, la idea estética es superior a la idea lógica, y conduce a la religión, a Dios; la idea de la belleza que existe fuera del universo sensible es la realidad del concepto de belleza. Como la idea de la divinidad es el Amor absoluto, así la de la Belleza se encuentra verdaderamente en el Amor. La misma conciliación fué propuesta por el teólogo católico Deutinger (3); lo bello nace, según él, del poder *(Können)*, actividad paralela a la del conocimiento de la verdad y a la de la actuación del bien; pero que, a diferencia del conocer, que es receptivo, se explica en un movimiento de dentro a fuera, que se apodera de la materia y le imprime el sello de la personalidad. Una interna intuición ideal: la Idea; una externa materia formable: la potencia de hacer compenetrar lo interno y lo externo, lo visible y lo invisible, lo ideal y lo real; he aquí lo Bello. Oersted (conocido naturalista danés, cuyas obras fueron traducidas al alemán, obteniendo, en aquel tiempo, gran éxito en Alemania) (4) definió lo bello como la Idea objetiva, en el momento en que es contemplada subjetivamente; la Idea expresa en las cosas, en cuanto se revela a la intuición. Zeising (5), por

---

(1) *Æsthetik*, Berlín, 1827.

(2) *Æsthetik*, Leipzig, 1830; *System d. Æsth.*, lecciones, post., lvi, 1872.

(3) *Kunstlehre*, Ratisbona, 1845-1846 *(Grundlinien einer positiven Philosophie*, vols. IV y V.

(4) *Der Geist in der Natur*, 1850-1851; *Neue Beiträge z. d. Geist j. d. Natur* post. 1855.

(5) *Æsthetische Forschungen*, Francfor s. M., 1855.

una parte, se aplicó a meditar los misterios de la sección áurea, y, por otra, a especular sobre lo Bello, que consideraba como una de las tres formas de la Idea: la idea que se desarrolla en el objeto y sujeto, la idea como intuición, lo Absoluto que aparece en el mundo y es concebido intuitivamente por el espíritu. Eckardt (1), queriendo hacer una Estética teísta que evitase a la vez la trascendencia unilateral del deísmo y la unilateral inmanencia del panteísmo, sostenía que hacía falta comenzarla, no por el sentimiento del contemplador, no por la obra de arte, no por la idea de lo bello ni por el concepto del arte, sino por el espíritu creador, por la fuente originaria de lo bello, por el artista, y como no se concibe el artista creador si no se remonta al genio creador más alto, a Dios, acudía, de esta manera, a una psicología de Dios *(eine Psychologie des Weltkünstlers)*.

Federico Teodoro Vischer.

Sin embargo, si la categoría de la cantidad tiene algún valor respecto de la de la calidad, hay que hacer alguna mención algo más amplia de Federico Teodoro Vischer, el más corpulento estético de Alemania, mejor aún, el estético alemán por excelencia. El cual, después de haber publicado, en 1837, un libro sobre lo *Sublime y lo Cómico, contribución al estudio de lo Bello* (2), dió a luz, además, desde 1846 a 1857, cuatro gruesos volúmenes sobre *La Estética como ciencia de lo Bello* (3), en los que, en centenares de parágrafos y de amplias observaciones y subobservaciones, reunió un copioso material de investigaciones estéticas, de tela extraña a la Estética y de otra disciplina extraña al universo pensable. La obra de Vischer se divide en tres partes: en una Metafísica de lo Bello, que investiga el concepto de lo Bello en sí, independientemente del lugar y del modo de realización; en un tratado de lo Bello concreto, que examina los dos modos unilaterales de esta realización: lo Bello de la naturaleza y lo Bello de la fantasía, el uno que carece de existencia subjetiva y el otro de objetiva. Por último, en una teoría de las artes que estudia la unión de los dos momentos, del físico y

(1) *Die theitische Begründung d. Æsthetik in Gegensatz z. d. pantheistichen*, Jena, 1857; del mismo autor: *Vorschule d. Æsth.*, Karlsrbard, 1864-1865.

(2) *Ueb. d. Erhabene u. Komische*, Sttugart, 1837.

(3) *Æsthetik oder Wissenschaft d. Schönen*, Reutlingen-Leipzig y Sttugart, 1846-1857, tre s partes en 4 vols.

del psíquico, del objetivo y del subjetivo, en el arte. Qué concepto tenía Vischer de la actividad estética está dicho pronto: el concepto mismo de Hegel, empeorado. Para él, lo Bello no pertenece a la actividad teórica ni a la práctica, sino está colocado en una esfera serena, superior a tales antítesis: en la esfera donde se encuentra con la religión y la filosofía, en la esfera del Espíritu absoluto (1). Pero de manera distinta que Hegel, quiere que el primer lugar sea de la Religión; el segundo, del Arte, y el tercero, de la Filosofía. Precisamente colocar de una manera o de otra los eslabones de la cadena Arte, Religión y Filosofía, era cosa de grandes fatigas en aquellos días. Se ha observado que de las seis combinaciones posibles de los tres términos A. R. F. se intentaron cuatro: por Schelling, F. R. A.; por Hegel, A. R. F.; por Weisse, F. R. A.; por Vischer, R. A. F. (2). Pero como Vischer mismo (3) refiere la opinión de Wirth, autor de un sistema de Ética (4), que optó por la quinta combinación, R. F. A., resulta solamente que no se empleó, quedando disponible la sexta combinación, A. F. R.; si acaso (cosa no improbable) algún genio desconocido no la adoptó y expuso en algún sistema suyo. Lo Bello, pues, segunda forma del Espíritu absoluto, es la actuación de la Idea, no como concepto abstracto, sino como unión de concepto y realidad: la Idea se determina como especie *(Gattung)* y toda idea de especie, aun la de grado más bajo, es bella, como parte integrante en la totalidad de las ideas; pero cuanto más alto el grado de una idea, más grande debe ser su belleza (5). Grado altísimo es el de la personalidad humana: «en este mundo espiritual, la Idea alcanza su verdadero significado, y se llaman ideas las grandes y motrices fuerzas morales, a las cuales puede aplicarse aún el concepto de la especie, en el sentido de que están en sus esferas más restringidas como el género en sus especies e individuos». Mas a la cabeza de todas está la Idea moral: «el mundo de los fines morales e independientes está destinado a dar el más importante, el más digno contenido

---

(1) *Æsth.*, Introd., §§ 2-5.
(2) Hartmann, *Dtsch. Æsth. s. Kant*, pág. 217 *n*.
(3) *Æsth.*, Introd., § 5.
(4) *System der spekulativen Ethik*. Heibronn, 1841-1942.
(5) *Æsth.*, §§ 15-17.

a lo Bello»; con la advertencia, por lo demás, de que lo bello, realizando este mundo en la intuición, excluye el arte de tendencia moral (1). Así, Vischer, ora rebaja la Idea de Hegel a un simple concepto de clase, ora la aproxima a la idea del Bien, ora, con el maestro, hace de ella cosa distinta y superior a la vez del intelecto de la moralidad.

Otras direcciones.

El formalismo herbartiano fué desde el principio poco considerado y menos seguido todavía. Apenas si tuvo, gracias a Griepenkerl (1827) y a Bobrik (1834), algún intento de desarrollo y de aplicación de las rápidas alusiones a que se había limitado Herbart (2). Las lecciones de Schleiermacher, antes que se recogieran en un volumen, daban origen a una serie de elegantes disertaciones (1840) de Enrique Ritter (3) (más conocido como historiador de la Filosofía); pero, sin gran provecho, porque Ritter, en lugar de los aspectos más importantes de la doctrina del maestro, puso de relieve los secundarios, relativos a la sociabilidad y a la vida estética. Agudo crítico de la Estética alemana, desde Baumgarten a los postkantianos, fué Guillermo Teodoro Danzel, que se rebeló oportunamente contra la pretensión de encontrar el «pensamiento» en las obras de arte. «¡*Pensamiento artístico* (escribía), malhadada frase, que ha condenado a una época entera al trabajo de Sísifo de reducir el arte al pensamiento del intelecto y de la razón! El pensamiento de una obra de arte no es sino lo que se contempla de un mòdo determinado; no está *representado*, como se dice, en la obra de arte, sino que es *la obra de arte misma*. El pensamiento artístico no puede expresarse nunca con conceptos y palabras» (4). Pero la muerte tronchó en flor de juventud las risueñas esperanzas que Danzel había hecho concebir a la ciencia y la historiografía de la Estética.

La teoría de lo Bello de naturaleza y la de las Modificaciones de lo Bello

La Estética metafísica posthegeliana debe recordarse, sobre todo, porque en ella se llegó al máximo desarrollo de dos teorías o, hablando con exactitud, de dos extraños ayuntamientos de asertos arbitrarios y fantasmagóricos: la llamada

(1) *Æsth.*, §§ 19-24.

(2) Griepenkerl, *Lehrb. d. Æsth.*, Brunswick, 1827; Bobrik, *Freie Vorträge üb. Æsth.* Zurich, 1834.

(3) *Ueb. d. Principien d. Æsth.*, Kiel, 1840.

(4) *Ges. Aufs.*, páginas 216-221.

teoría de lo *bello de la naturaleza* y de las *Modificaciones de lo bello*. Ninguna de las dos tenía nexo intrínseco y necesario con aquella dirección filosófica, en que ambas tocaban con ella por motivos psicológicos e históricos; por el parentesco de los hechos de placer y dolor y la disposición mística, y por la confusión engendrada por la real cualidad estética (fantástica) de algunas representaciones, que impropiamente se dicen observaciones de bellezas naturales, por la tradición escolástica y literaria con que solían discutirse aquellos casos de placer y dolor, y de las bellezas naturales extraestéticas en los mismos libros en que se trataba de arte (1). Aquellos sublimes metafísicos, gente por lo común de talla basta y fácil de confundirse ante la humilde realidad, hicieron lo mismo que se cuenta del maestro Paisiello, que al componer, en su precipitación, ponía en música hasta las acotaciones del libreto; en la furia de construir y de dialectizar, aquellos metafísicos construían también todo lo que les suministraban los índices de los viejos libros caóticos.

Desarrollo de la primera teoría Herder.

En efecto (para comenzar por la teoría de lo Bello de naturaleza), las observaciones sobre las cosas bellas naturales se encuentran mezcladas con las indagaciones de los filósofos antiguos sobre lo Bello, y especialmente con las efusiones místicas de los neoplatónicos y de sus secuaces medievales y del Renacimiento (2). Este tratamiento se introdujo también en las Poéticas. Tesauro fué de los primeros que estudió en el *Cannocchiale aristotelico* (1654) las argucias, no sólo de los hombres, sino de Dios, de los ángeles, de la naturaleza y de los animales. Muratori (1707) habló de un bello de la materia «como serán los dioses, una flor, el sol, un arroyuelo» (3). Las observaciones sobre lo que está fuera del arte y es meramente natural, se encuentran en Crousaz, en André y más aún en todos aquellos escritores, principalmente ingleses, que en el transcurso del siglo XVIII conversaron elegante y empíricamente sobre lo bello y sobre el arte (4). Bajo la influencia de éstos, Kant separó, como sabemos, la teoría de lo bello de la teoría del arte, refiriendo

(1) Véase en el presente volumen, *Teoría*, capítulo XII, páginas 128 a 133.
(2) Véase en el presente volumen, páginas 211-212.
(3) *Connocchiale arist.*, cap. 3; *Perfetta poesia*, l. I, páginas 6-8.
(4) Véase en el presente volumen, páginas 236-237 y 286-289.

la belleza libre, especialmente a los objetos naturales y a las producciones del hombre que reproducen bellezas naturales (1). El adversario de la Estética kantiana, Herder (1800), unificando en su esbozo de sistema estético espíritu y naturaleza, placer y valor, sentimiento e intelecto, debía hacer e hizo ancho sitio a lo bello de naturaleza, y afirmó que cada cosa natural tiene una belleza propia, expresión del *máximum* de sí misma; por eso, los objetos bellos se disponen sobre una escala ascendente: de los contornos, colores y tonos, de la luz y del sonido, a las flores, a las aguas, al mar, a los pájaros, a los animales terrestres y al hombre. Así, por ejemplo, el pájaro es «el conjunto de las propiedades y perfecciones de su elemento, una representación de su virtualidad, una criatura hecha de luz, sonido y aire; entre los animales terrestres, los más feos son los más semejantes al hombre, como el mono melancólico y triste; y los más bellos, los de forma más precisa, bien construídos, libres, nobles, los que expresan la dulzura, los que, finalmente, viven felices y en armonía con sí mismos, dotados de una perfeccion natural, no dañosa al hombre (2). Schelling, por el contrario, negó el concepto de lo bello de naturaleza, juzgando que la belleza de la naturaleza es puramente accidental y sólo el arte da la norma para encontrarla y juzgarla (3). Solger excluye lo bello de naturaleza (4), y así Hegel, que es aquí original, no por esta exclusión, sino por la inconsecuencia que, después de haberla pronunciado, trató con amplitud de lo bello de naturaleza. No se comprende bien si lo bello de naturaleza no existe, según él, y que el hombre lo introduzca es la visión de las cosas, o si se constituye un grado inferior a lo bello de arte, pero real. «Lo bello de arte (dice Hegel) está más alto que el de naturaleza; es la belleza nacida y renacida por obra del espíritu, y el espíritu sólo es verdad y realidad; de aquí que lo bello es de veras bello solamente cuando participa del espíritu y está producido por éste. Con tal significado, lo bello de naturaleza aparece simplemente como reflejo de lo bello que pertenece al

Schelling, Solger, Hegel.

(1) Véase en el presente volumen, páginas 302-304.
*Kali gone* l. c., páginas 55-90.
(3) *System. d. transcend. Ideal.*, parte VI, § 2.
(4) *Vorles üb. Æsth.*, pág. 4.

espíritu, como un modo imperfecto e incompleto, que, sustancialmente, está contenido en el espíritu mismo». Observa que ninguno ha pensado nunca en exponer sistemáticamente la belleza natural, allí donde se ha hecho, pues, conforme al criterio de utilidad de los objetos naturales, una materia médica (1). Pero el segundo capítulo de la primera parte de la Estética se ha dedicado, precisamente, a lo Bello de naturaleza, debiéndose, para llegar a la idea de lo bello de arte según su totalidad, reconocer tres grados, que son: lo bello en general, lo bello de naturaleza (cuyas deficiencias muestran la necesidad del arte), y, en fin, el Ideal: «La primera existencia de la Idea es la naturaleza, y su primera belleza es la belleza de naturaleza». Esta belleza, que es tal para nosotros, aunque no para él, tiene diversos estadios desde aquel en que el concepto se sumerge en la materialidad hasta desaparecer, como en los hechos físicos y mecánicos aislados, hasta aquel otro superior en que los hechos físicos se unen en sistemas (sistema solar); pero la Idea no llega a verdadera y propia existencia, sino en los hechos orgánicos, en lo viviente. Y lo viviente mismo tiene diferencias de bello y de feo; así, por ejemplo, entre lós animales, el cerdo, arrastrándose penosamente y mostrando su incapacidad para un rápido movimiento y para la actividad en general, desagrada por su soñolienta pereza. Tampoco puede llamarse bellos a los anfibios, a algunas especies de peces, a los cocodrilos, a los sapos, a bastantes especies de insectos y particularmente a los seres dudosos y equívocos que constituyen el tránsito de una forma a otra, como el ornitorrinco, mixto de pájaro y de cuadrúpedo (2). En la doctrina hegeliana acerca de lo bello natural (de la cual estos ensayos pueden bastar), se discurre de otra manera sobre la belleza externa de la forma abstracta, regularidad, simetría, armonía y demás, o sea aquellos conceptos que el formalismo de Herbert venían alzados al cielo de las *Ideas* de lo Bello. Schleiermacher (que alabó a Hegel por el propósito de excluir de la Estética lo bello natural) lo excluye, no verbal, sino seriamente de la suya, en la cual considera solamente la per- Schleiermacher.

(1) *Vorles üb, Æsth.*, I, páginas 4-5.
(2) Ob. cit., I, páginas 148-180.

fección artística de la imagen interna, formada por la energía del espíritu humano (1). El llamado *sentimiento de la naturaleza*, que aumentó con el Renacimiento y el *Cosmos* y las demás obras descriptivas de Alejandro de Humboldt (2), hicieron volver cada vez más la atención a las impresiones despertadas por los hechos naturales. Se compusieron entonces aquellas *exposiciones sistemáticas* de las bellezas naturales que parecían imposibles a Hegel (aunque él mismo diera de ellas ejemplo); Bratranek, entre otros, escribió una *Estética del mundo vegetal* (3).

Alejandro de Humboldt.

Pero el tratado más célebre y divulgado fué, precisamente, la obra de Vischer, que, siguiendo las huellas de Hegel, consagró, como hemos visto, una sección de su *Estética* a la existencia objetiva de lo Bello, o sea a lo bello de naturaleza, y la bautizó (tal vez el primero) con el nombre característico de *Física estética (æsthetische Physik)*. Esta Física estética comprendía la belleza de la naturaleza inorgánica (luz, calor, aire, agua, tierra), de la naturaleza orgánica con sus cuatro tipos de vegetales y con sus animales vertebrados e invertebrados, y de la belleza humana, repartida en belleza genérica e histórica. La genérica se subdividía, a su vez, en las secciones de la belleza de las formas generales (edad, sexo, condición, amor, matrimonio, familia); de las formas especiales (razas, pueblos, cultura, vida política); de las formas individuales (temperamento y caracteres). La belleza histórica abrazaba la de la historia de la antigüedad (Oriente, Grecia, Roma); la de la Edad Media o germanismo y la de los tiempos modernos; porque compete a la Estética, al decir de Vischer, dar una ojeada a la historia universal para señalar los grados de belleza, según las distintas vicisitudes de la lucha de la libertad contra la naturaleza (4).

La física estética en Vischer.

Por lo que atañe a las *Modificaciones de lo bello*, acontece notar que ya en los antiguos Manuales de Poética y más especialmente aún en los de Retórica, se encuentran determinaciones más o menos científicas de hechos y estados psicológicos; así Aristóteles, en la *Poética*, esforzándose en de-

La teoría de las Modificaciones de lo Bello. Desde la antigüedad del siglo XVIII.

(1) *Vorles, üb. Æsth.*, introd.
(2) *Ansichten der Natur*, 1808; *Kosmos*, 1845-1858.
(3) *Æsthetik d. Pfianzenvelt*, Leipzig, 1853.
(4) *Æsth.*, § 341.

terminar lo que es una acción o un personaje trágico, hace una definición de lo cómico, y en la *Retórica* habla largamente del espíritu o de la argucia (1). Capítulos sobre la argucia y lo cómico contienen el libro *De oratore*, de Cicerón, y las *Instituciones*, de Quintiliano (2). Aunque se haya perdido el tratado de Cecilio sobre el estilo elevado, subsiste otro, atribuído a Longino, cuyo título se tradujo en los tiempos modernos como *De sublimitate* o *De lo sublime*. En los escritores de los siglos XVI y XVII continúa esta mezcolanza, a ejemplo de los antiguos; en la *Argutezza*, de Mateo Pellegrini (1639), y en el *Cannocchiale*, de Tesauro, hay, por ejemplo, tratados completos de lo cómico. La Bruyère trató de lo sublime (3), y Boileau dió nueva boga a la obra de Longino, con su traducción. En el siglo XVIII, Burke indagó el origen de las ideas de lo bello y de lo *sublime*, derivando la primera del instinto de sociabilidad, y la segunda del de conservación; buscó el definir la fealdad, la gracia, la elegancia y la especiosidad. Home, en sus divulgadísimos *Elements of criticism*, consideró la grandeza, la sublimidad, lo ridículo, el espíritu, la dignidad, la gracia. Mendelssohn discurrió sobre lo sublime, la dignidad y la gracia en las bellas artes (seguido en este punto por Lessing (4) y por muchos otros), explicó algunos de tales hechos como *sentimientos mixtos*. Sulzer, en su Diccionario estético recogió todos estos varios conceptos, reuniendo, al efecto, una rica bibliografía. Desde Inglaterra transmigró al continente, con nuevo y particular significado, la palabra «*humour*», que primero quería decir sencillamente «temperamento», «espíritu» o «argucia» (agudeza), («bellos humores» en Italia; en el siglo XVII hubo en Roma una Academia que se llamó de los *Humoristas)*. Voltaire, que introdujo esta palabra en Francia, escribía en 1761: *Les anglais ont un terme pour signifier cette plaisanterie, ce vrai comique, cette gaieté, cette urbanité, ces saillies, qui échappent à un homme sans qu'il s'en doute; et ils rendent cette idée par le mot* humour... (5). Lessing (1767) distinguía el *humour*

(1) *Poet.*, 5, 13-14; *Rhet.*, III, 10, 18.
(2) *De orat.*, II, 54-71; *Inst. orat.*, VI, 3.
(3) *Caractères*, I.
(4) *Hamb. Dram.*, números 74-75.
(5) Carta al abate D'Olivet, 20 Agosto 1761.

Kant y los post-kantianos

de la *Laune* (capricho) de los alemanes (1); igualmente, Herder (1769) sostenía, frente a Riedel, la distinción de los dos términos que éste había confundido (2). Los filósofos, que encontraron estas cosas revueltas en los mismos libros, primero filosofaron en torno de ellos, sin pretender introducir en ellos un lazo artificioso de necesidad lógica. Kant que, siguiendo el ejemplo de Burke, había disertado, en 1764, sobre lo bello y sobre lo sublime, notaba ingenuamente, en un curso de lógica (1771), que bello y estético no son idénticos, porque «a la Estética pertenece también lo sublime» (3). En la *Crítica del juicio*, tratando de lo cómico en una digresión (que es uno de sus más hermosos análisis psicológicos) (4), coloca sin mediación «la Analítica de lo sublime» junto y a la par de la «Analítica de lo bello» (5). Es de advertir que antes de la publicación de la tercera Crítica, Heydenreich llegase por sí mismo a la misma doctrina de lo sublime que está contenida en aquélla (6). ¿Pensó alguna vez Kant en fundir verdaderamente lo bello y lo sublime y en deducirlos de un concepto único? No lo parece. Cuando declara que el principio de lo bello debe ser buscado *fuera de nosotros*, y el de lo sublime *en nosotros*, viene tácitamente a reconocer que los dos objetos son desemejantes. Poco después (1805), el discípulo de Schelling, Ast, afirmó la necesidad de superar el *dualismo kantiano*, como él decía, de lo bello y lo sublime (7); otros censuraban a Kant el haber tratado lo cómico con método no metafísico, sino psicológico. Schiller escribió una serie de disertaciones sobre lo trágico, sobre lo sentimental, sobre lo ingenuo, sobre lo sublime, sobre lo patético, sobre lo trivial, sobre lo bajo y sobre la dignidad y la gracia con sus variedades, lo fascinador, lo majestuoso, lo grave, lo solemne. Otro artista, Juan Pablo Richter, discurrió con extensión acerca del espíritu y del humor que él llamaba cómico romántico, sublime al revés *(umgekehrte Erhabene)* (8).

(1) *Hamb. Dramat.*, núm. 93 en *Werke*, ed. cit., XII, páginas 170-171, *n*.
(2) *Kritische Wälder*, en *Werke*, ed. cit., IV, páginas 182-86.
(3) Schlapp, ob. cit., pág. 55.
(4) *Kr. d. Urth.*, Anmerkung, § 54.
(5) Ob. cit., l. II, §§ 23-29.
(6) *System d. Æsth.*, introd., pág. XXXVI, *n*.
(7) *System der Kunstlehre;* cfr. Hartmann, ob. cit., pág. 337.
(8) *Vorschule d. Æsth.*, caps. 6-9.

Que todos estos conceptos son extraños a la Estética, ya lo declaró Herbart, en virtud de su principio formalista, atribuyéndolos a la obra de arte, pero no a lo bello puro (1); y con razón mucho más sólida, en virtud de su sana concepción del arte, Schleiermacher. Éste observaba, entre otras cosas: «Suelen tomarse lo bello y lo sublime como dos especies de perfección artística; y se está tan habituado a la unión de tales conceptos, que hay que hacer un esfuerzo para convencerse de lo poco coordinados que están y cómo no bastan para formular el concepto de la perfección artística», y lamentaba que también los mejores estéticos, en lugar de demostraciones, hicieran, en cambio, descripciones retóricas. «Esto (decía él) no es justo» *(keine Richtigkeit)*; por lo que excluía tal material de su Estética (2). Pero otros filósofos se obstinaban en querer hallar una conexión entre conceptos tan distintos y llamaron en su ayuda al pensamiento dialéctico. De esa dialéctica aplicada a conceptos empíricos estaban contagiados todos, y señales de tal contagio pueden advertirse hasta en el gran enemigo de la dialéctica, en Herbart, cuando, para explicar la unión de las distintas ideas estéticas en lo Bello, recurre a la fórmula de «perder en regularidad para ganarla de nuevo» (3). Schelling dijo que lo sublime es lo infinito en lo finito, y lo bello, lo finito en lo infinito, añadiendo que lo sublime, en su carácter absoluto, comprende lo bello y lo bello lo sublime (4). El ya recordado Ast hablaba de un elemento masculino y positivo, que es lo sublime; de uno femenino y negativo, que es lo gracioso y lo agradable, y de un contraste y lucha entre los dos. Sistematización y dialectización que se fueron desenvolviendo más y más cada vez y que hacia la mitad del siglo XIX adoptaron dos formas diversas, cuya historia delinearemos con brevedad.

Culminación del desenvolvimiento.

La primera forma podría llamarse la *superación de lo Feo;* de aquí que lo cómico, lo sublime, lo trágico, lo humorístico y semejantes, fueran concebidos como tantos casos de una guerra de lo Feo contra lo Bello, el cual, venciendo constantemente, se remonta, por efecto del contraste, a manifestaciones

Doble forma de la teoría. La superación de lo feo. Solger, Weisse y otros.

(1) Véase en el presente volumen, páginas 335-36.
(2) *Vorles. üb. Æsth.*, páginas 240 y siguientes.
(3) Cfr. Zimmermann, *G. d. Æsth.*, pág. 788.
(4) *Philos. d. Kunst*, §§ 65-66.

cada vez más elevadas y complejas. Otra forma que habría que denominar, por el contrario, del *tránsito de lo abstracto a lo concreto*, según la cual, lo bello no sale de la abstracción, no se convierte en esta o en aquella belleza concreta, sino particularizándose en lo cómico, trágico, sublime, humorístico, o en otra de sus modificaciones. La primera forma se encuentra bastante desenvuelta en Solger, fautor de la romántica Ironía, pero su precedente histórico está en aquella teoría estética de lo Feo, que otro romántico, Federico Schlegel, había bosquejado por primera vez (1797). Hay que advertir que, para Schlegel, el principio del arte moderno no es lo bello, sino *lo característico* y *lo interesante;* de ahí la importancia que daba a lo picante, a lo emocionante *(frappant)*, a lo extraordinario, a lo cruel, a lo feo (1). Solger intentó sobre estas bases una construcción dialéctica; el elemento finito y terreno (dice, entre otros) puede ser disuelto y aniquilado en el divino, lo que constituye lo trágico; o también, el elemento divino puede ser corroído por el terreno, y esto produce lo cómico (2).

Después de Solger continuaron en esta dirección Weisse (1830) y Ruge (1837). Para el primero, la fealdad es la «existencia inmediata de la belleza», la cual se traspasa en lo sublime y en lo cómico. Según Ruge, lo sublime se engendra por el esfuerzo hacia la conquista de la Idea o por la Idea que se busca a sí misma; lo feo, por la Idea que en esa rebusca, en lugar de hallarse, se pierde, y lo cómico, por la Idea que se gana a sí misma, y por lo feo resurge a nueva vida (3). Un tratado completo componía Rosenkranz (año de 1853) (4), con el título de *Estética de lo feo*, presentando este concepto como medio entre los dos de lo bello y lo cómico, siguiéndolo desde sus principios a aquella «especie de perfección» que aparece en lo *satánico*. Partiendo de lo común *(Gemeine)*, que es lo *pequeño*, lo *débil*, lo *bajo*, y de las subespecies de lo bajo, lo *usual*, lo *casual*, lo *arbitrario* y lo *tosco*, Rosenkranz pasa a describir lo *repugnante*, dividido en lo *repulsivo*, en lo *muerto* o *vacío* y en lo *horrible*, y así,

(1) Cfr. Hartmann, *Deutsch. Æsth. s. k.*, páginas 363-364.
(2) *Vorles. üb. Æsth.*, pág. 85.
(3) *Neue Vorschule d. Æsth.*, Halle, 1837.
(4) K. Rosenkranz, *Æsthetik des Hässlichen*, Königsberg, 1853.

de división en división, subdivide lo horrible en lo *absurdo*, en lo *nauseabundo* y en lo *malo;* lo malo, en lo *delictuoso*, en lo *espectral*, en lo *diabólico*, y lo diabólico, en lo *demoníaco*, en lo *estregónico* y en lo *satánico*. Combate como trivial la concepción de que lo feo sirva en arte para dar relieve a lo bello, y justifica la introducción de aquél en el arte, con la necesidad de que el arte tiene de representar la aparición de la idea en su totalidad; pero, por otra parte, afirma que lo feo no se encuentra sobre el mismo pie que lo bello, y que si lo bello puede subsistir por sí sólo, no puede subsistir lo feo, teniendo que reflejarse en aquél (1).

**El tránsito de lo abstracto a lo concreto. Vischer.**

La segunda forma prevaleció con Vischer. «La Idea (dice, y valga esto como ensayo de su construcción) se escapa de la tranquila unidad en que se encontraba fundida con la imagen, y va más allá, afirmando frente a ella que es finita la propia infinitud.» Esta rebelión e ir más allá, es *lo sublime*. «Pero lo bello pide completa satisfacción por la turbada armonía; el derecho violado de la imagen debe restablecerse, y esto puede suceder únicamente mediante una nueva contradicción; esto es, por la posición negativa que la imagen toma hacia la Idea, oponiéndose a la compenetración con ella y afirmándose sin ella como todo.» Este segundo momento es lo *cómico*, negación de una negación (2).—Bastante más rico y complicado aparece, asimismo, el proceso en Zeising, el cual compara las modificaciones de lo bello con la refracción de los colores: las tres modificaciones principales, *sublime*, *atrayente* y *humorístico*, responden a los colores principales: *violeta*, *anaranjado* y *verde;* las tres secundarias, *bello puro*, *cómico* y *trágico*, a los colores *rojo*, *amarillo* y *azul*. Cada una de estas seis modificaciones (al modo de los grados de lo Feo en Rosenkranz) estalla, como fuego de artificio, en tres irisaciones: lo bello puro, en lo *decoroso*, *noble* y *agradable;* lo atrayente, en lo *gracioso*, *interesante* y *picante;* lo cómico, en lo *bufonesco*, *solazable* y *burlesco;* lo humorístico, en lo *barroco*, *caprichoso* y *melancólico;* lo trágico, en lo *conmovedor*, *patético* y *demoníaco;* lo sublime, en lo *glorioso*, *majestuoso* e *imponente* (3).

---

(1) *Æsth. d. Hässl.*, pginas 36-40.
(2) *Æsth.*, §§ 83-84. 154-155.
(3) *Æsth.*, *Forsch.*, pág. 413.

La «leyenda del caballero Purobello».

Todos los libros de Estética de aquella época están llenos de esta leyenda, *chanson* o *roman*, del «caballero Purobello» *(Reinschön)* y de sus extraordinarias aventuras, narradas según una doble versión. En la una, Purobello está obligado a dejar el ocio en que se complace por la mefistofélica obra tentadora de lo feo, el cual le hace dar una serie de tropezones, de los que se levanta siempre victoriosamente; sus victorias y sus progresos (sus Marengo, Austerlitz y Jena) se llaman Sublime, Cómico, Humorístico, etc. Según otra versión, Purobello, hastiado de la vida solitaria, se procura para su distracción adversarios y enemigos. y se deja vencer por éstos; pero, al dejarse vencer, *ferum victorem capit*, transforma e irradia en sus enemigos. Fuera de esta mitología artificial, de esta leyenda sin ingenuidad y de factura literaria, de esta historia mediocremente insulsa, sería vano buscar otra cosa en la tan elaborada teoría de los estéticos alemanes, llamada de las *Modificaciones de lo Bello*.

---

## XIV

## LA ESTÉTICA EN FRANCIA, EN INGLATERRA Y EN ITALIA EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX

Movimiento estético en Francia. Cousin, Jouffroy.

La obra del pensamiento alemán desde el último cuarto del siglo XVIII a la primera mitad del XIX, a pesar de los errores que la viciaron, y que debían provocar pronto fiera y excesiva reacción, es tan considerable en su conjunto, que merece justamente el primer puesto, así en la historia del pensamiento europeo de aquel período como en la historia particular de la Estética, reduciendo a segundo o tercer plano y a importancia inferior las coetáneas manifestaciones filosóficas de los demás pueblos. Francia, sumida tódavía en el sensualismo de Condillac y su escuela, aún no se hallaba en sazón, a principios del siglo, de reivindicar la actividad espiritual del arte. Apenas un reflejo del espiritualismo abstracto de Winckelmann aparece en las teorías de Quatremère de Quincy, el cual, criticando a Eméric-David (crítico a su vez de lo bello ideal y fautor de la imitación de la naturaleza (1), sostenía que las artes del diseño tienen por objeto la belleza pura, sin carácter individual, el hombre y no los hombres (2). Algún sensualista como Bonstetten, hacía estériles esfuerzos para comprender el proceso peculiar de la fantasía en la vida y en el arte (3). Por los secuaces del espiritualismo universitario francés se suele colocar, en 1818, cuando Víctor Cousin dió en la Sorbona, por primera vez, su curso sobre lo Verdadero, sobre lo Bello y sobre lo Bueno (que luego for-

(1) Eméric-David, *Recherches sur l'art du statuaire chez les anciens*, París, 1805 (trad. ital. Florencia, 1857).

(2) Quatremère de Quincé. *Essai sur limitation dans les beaux arts*, 1823.

(3) *Recherches sur la nature et les lois de l'imagination*, 1807.

mó el volumen del mismo título, tantas veces reimpreso), el principio de una revolución y la fundación de la ciencia estética en Francia (1). Pero, a pesar de la influencia kantiana, es harto pobre ese curso de Cousin. Rechaza la identidad de lo bello con lo agradable y con lo útil; sustituyóle con la afirmación de una triple belleza física, intelectual y moral, la última de las cuales sería la pura belleza ideal que tiene su fundamento en Dios. Del arte, se dice que expresa la Belleza ideal; lo infinito, Dios; del genio, que es la potencia creadora, y el gusto viene definido: una mescolanza de imaginación, de sentimiento y de razón (2). Frases de académico, pomposas y vacías, y por ello afortunadas. — De mayor valor es el curso de Estética de Teodoro Jouffroy, desarrollado en 1822 ante un reducido auditorio y publicado después de la muerte de su autor, en 1843 (3). Jouffroy admitía una belleza de *expresión* que se encuentra así en el arte como en la naturaleza humana; una belleza de *imitación*, que consiste en la exactitud con que se reproduce el modelo; una belleza de *idealización* que lo reproduce intensificando una determinada cualidad, haciéndolo así más significativo, y, finalmente, una belleza de lo *invisible* o del *contenido*, que consiste en la fuerza (física, sensible, intelectual, moral) que, como fuerza, despierta simpatía. Negación de este bello simpático es lo feo; especies o modificaciones de aquél son lo sublime y lo gracioso. Jouffroy, como se advierte, no logró aislar en su análisis el hecho propiamente estético; en vez de sistema científico, se limitaba a poco más que a aclaraciones sobre el empleo de la palabra. No se dió cuenta ni entendió nunca de veras que expresión, imitación e idealización son la misma cosa; esto es, la actividad artística. Además tenía ideas muy extrañas, especialmente sobre la expresión. Si vemos, por la calle (decía), aquí un borracho con todos los síntomas más repugnantes de la embriaguez, y allá una piedra informe, el borracho nos agrada porque tiene expresión, y la piedra no, porque no la tiene. — Al lado de Jouffroy, cuyas teorías erróneas o poco sazonadas revelaban, sin embargo, un espíritu

(1) *Du Vrai, du Beau et du Bien*, 1818, varias veces rehecho (23.ª edición. París, 1881).

(2) Ob. cit., lec. 6-8.

(3) *Cours d' Esthétique*, Damiron, París, 1843.

indagador, apenas si puede citarse a Lamennais (1), el cual, al igual que Cousin, consideraba el arte como manifestación de lo infinito por medio de lo finito, de lo absoluto por medio de lo relativo. El romanticismo francés, con De Bonald, De Barante y madame Staël, definió la literatura como «expresión de la sociedad»; hizo resaltar, por obra del influjo alemán, lo característico y lo grotesco (2); proclamó la independencia del arte merced a la fórmula del «arte por el arte»; pero con estas afirmaciones, vagas o aforísticas, no logró vencer, filosóficamente hablando, la vieja teoría de la «imitación de la naturaleza».

Estética inglesa.

En Inglaterra continuaba (y no se ha interrumpido nunca en ella) la psicología asociacionista, inepta para salir del sensualismo y para entender la fantasía. Dugald-Stewart (3) recurrió al miserable expediente de establecer dos formas de asociación: una de asociaciones accidentales, otra de asociaciones inherentes a la naturaleza humana, y comnnes, por tanto, a todos los hombres. También a Inglaterra llegó la influencia alemana, como aparece, por ejemplo, en Coleridge, a quien se debe la introducción de un concepto más sano de la poesía y de su diferencia entre ella y la ciencia (4) (de cuya opinión participaba el poeta Wordsworh), y en Carlyle, que exaltaba la fantasía sobre el intelecto, llamándola «órgano de lo Divino». Acaso el más notable ensayo inglés de aquel tiempo fué, entre los escritos estéticos la *Defensa de la poesía*, de Shelley (1821) (5), que contenía puntos de vista profundos, si bien poco sistemáticos, sobre la distinción entre razón e imaginación, prosa y poesía, sobre el lenguaje primitivo y sobre la potencia de la objetivación poética, que encierra y conserva «el recuerdo de los momentos mejores y más felices de las almas mejores y más felices».

Estética italiana.

En Italia, donde ni Parini ni Foscolo (6) habían sabido libertarse de la tiranía de las viejas doctrinas (aunque el se-

(1) *De l'art et du beau*, 1843-1846.

(2) Víctor Hugo, pref. a *Cromwell*, 1827.

(3) Dugald-Stewart, *Elements of the Philosophy of the human Mind*, 1837.

(4) Gaylet Scott, *An introd.*, páginas 305-306.

(5) P. B. Shelley, *A defense of Poetry* (en *Works*, Londres, 1880, vol. VII).

(6) Parini, *Princiрî de delle belle lettere applicati alle belle arti*, desde 1773 en adelante; Foscolo, *Dell'origine e dell uffizio della letteratura*, 1809 y los *Saggi di critica*, compuestos en Inglaterra.

gundo, en sus últimos escritos, apareciese, en varios respectos, como innovador de la crítica literaria), se publicaron, en los primeros decenios del siglo XIX, muchos ensayos y tratados de Estética, la mayor parte inspirados en la dirección sensualista de Condillac, en boga casi hasta nosotros. Pero Delfico, Malaspina, Cicognara, Talia, Pascuali, Visconti, Bonacci y otros escritores pertenecen a la historia particular, o, mejor aún, a la anecdótica de la filosofía en Italia. Sin embargo, a las veces, encuéntrase en ellos indicaciones apreciables. Por ejemplo: Melchor Delfico (1818), después de haber errado incierto aquí y allá, se detiene en el principio de la expresión, observando que «si alguna vez se pudiera demostrar que la expresión entra siempre a formar parte de la belleza, sería justa consecuencia considerarla como su verdadera característica; esto es, como una condición sin la cual no podría existir y producirse en nosotros aquella agradable modificación que hace nacer el sentimiento de lo bello», e intentaba desenvolver ese principio, sosteniendo que todos los demás caracteres (orden, armonía, proporción, simetría, simplicidad, unidad y variedad) adquieren significación solamente cuando están sujetos al principio de la expresión (1). Un crítico de Malaspina, contra la definición que éste daba de lo bello «placer que nace de una representación», y contra la tripartición, corriente entonces, de la belleza en sensible, moral e intelectual, advertía que, si lo bello es representación, no se comprende cómo pueda existir lo bello intelectual, que será inteligible, pero no representable (2). No hay que olvidar a Pascual Balestrieri, cultivador de ciencias médicas, el cual, en 1847, intentaba una especie de Estética exacta o matemática, saliéndole igualmente bien, es decir, igualmente mal, como a muchos otros celebrados escritores extranjeros. Se daba cuenta, al traducir sus cifras algebraicas en números, que aquellas fórmulas generales «satisfacen su objeto con una infinidad de sistemas de cifras diferentes», y que en el arte hay un elemento *x* «no arbitrario, sino *desconocido*» (3). Se hicieron también entonces traduc-

---

(1) M. Delfico, *Nuove ricerche sul Bello*, Napoli, 1818, cap. IX.
(2) Malaspina, *Delle leggi del Bello*, Milano, 1828, páginas 26, 233.
(3) P. Balestrieri, *Fondamenti di Estetica*, Napoli, 1847.

ciones de trabajos alemanes; algunas, como las de las obras de los dos Schlegel, fueron dadas varias veces a la imprenta; se leyó y discutió la *Estética* de Bouterweck, influída por Kant y Schiller (1). Colecchi expuso egregiamente las doctrinas estéticas kantianas (2). Un cierto Lichtenthal adaptó, en 1831, para uso de los lectores italianos, la Estética de Francisco Ficker, que otros tradujeron luego íntegramente (3). También se tradujo alguna cosa de Schelling, como el discurso sobre las relaciones entre las artes figurativas y la naturaleza.

No puede decirse que la Estética recibiese adecuado desenvolvimiento en el despertar de la especulación filosófica italiana, acaecido por obra de Galluppi, Rosmini y Gioberti. Incidental y popular es el tratado que hizo el primero (4); Rosmini tiene en su sistema filosófico una sección de ciencias deontológicas, que «tratan de la perfección del ente y del modo de adquirir o producir esta perfección o de perderla», entre las que comprende la de lo «bello en universal» con el nombre de Calología, de la que sería parte especial la Estética, referente a lo «bello en lo sensible», y que establecería los «arquetipos de los entes» (5). Y en su escrito literario más extenso, que consideraba como su Estética (6). en el ensayo sobre el *Idilio* (7), declaraba Rosmini fin del arte, no la imitación de la naturaleza, ni siquiera la directa intuición de los arquetipos, sino la reducción de las cosas naturales a sus arquetipos, que se gradúan en tres ideales: natural, intelectual y moral. Gioberti (8) está claramente bajo el influjo del idealismo alemán, del de Schelling especialmente; de aquí que lo bello es para él «la unión indivisible de un tipo inteligible con un elemento fantástico, hecha por obra de la imaginación», y el fantasma da la materia, y el tipo inte-

Rosmini y Gioberti.

(1) Friedrich Bouterweck, *Æstetik*, 1806, 1815 (3.ª edi. Göttingen, 1824-25).

(2) O. Colecchi, *Questioni filosofiche*, vol. III, Napoli, 1843.

(3) P. Lichtenthal, *Estetica ossia dottrina del Bello e delle arti belle*, Milano, 1831.

(4) *Elementi di filosofia* (5.ª edic., Napoli, 1846), II, páginas 427-476.

(5) *Sistema filosofico* di A. Rosmini Serbati (Torino, 1886), § 210.

(6) Cfr. *Nuovo saggio sopra l'origine delle idee*, sec. V. p. IV, c. 5.

(7) *Sull'idillio e sulla nuova letteratura italiana (Opuscoli filosofici*, volumen I.

(8) V. Gioberti, *Del buono e del bello* (ed. de Florencia, 1857).

ligible (concepto) la forma en el sentido aristotélico (1). Y porque el elemento ideal predomina sobre el sensible y el fantástico, el arte es propedéutica de la verdad y del bien. Sin razón, al decir de Gioberti, separó Hégel de la Estética lo bello de naturaleza, porque la belleza natural perfecta «es la correspondencia de la realidad sensible con la Idea que la informa y representa», y como tal, la belleza «hace su aparición en el universo sensible durante el segundo período de la edad primordial, descrito detalladamente por Moisés en los seis días de la creación»; y sólo por efecto del pecado original, se introdujeron en la naturaleza la imperfección y la fealdad (2). El arte no es sino suplemento de lo bello natural, cuya decadencia supone; es por esto, a la vez, recuerdo y profecía que se refieren a la época primitiva y a la época final del mundo. Después del juicio universal tornará lo bello perfecto «la restitución orgánica, habilitando los resortes para contemplar lo inteligible en lo sensible y afinando todas sus potencias, hará más puro y exquisito el estético goce. La contemplación de lo bello perfecto será la bienaventuranza de la fantasía, de la que Cristo dió un ejemplo inefable a sus discípulos cuando se les apareció visiblemente transhumanado, deslumbrante de celeste beldad» (3). Como Schelling, Gioberti admitía un arte pagano y un arte cristiano; un bello «heterodoxo» (arte oriental y greco-italiano) imperfecto frente a un bello «ortodoxo», y entre los dos, como preparación al arte cristiano. un «bello semiortodoxo» (4). También intentaba Gioberti una doctrina de las modificaciones de lo bello y asignaba a lo sublime la parte de creador de lo bello. Lo bello es lo inteligible relativo de las cosas creadas, aprehendido por la imaginación; lo sublime es lo inteligible absoluto de tiempo, de espacio y de fuerza infinita, representado ante la virtud fantástica. «La fórmula ideal: el Ente crea lo Existente, traducida al lenguaje estético, nos da la fórmula siguiente: el Ente, por medio de lo sublime dinámico, crea lo bello, y por medio de lo matemático, lo contiene; la cual nos muestra la conexión ontológica y psicológica de la Estética

(1) *Del bello*, cap. 1.
(2) Ob. cit., cap. 7.
(3) Ob. cit., cap. 7.
(4) Ob. cit., capítulos 8-10.

en la Ciencia primera.» Lo feo entra en lo bello, o como contraposición, o por relieve que da para engendrar lo cómico, o para pintar la lucha del bien contra el mal. El ideal cristiano de lo bello artístico es la figura del Dios-Hombre, unión absoluta de las dos formas de belleza, de lo sublime y de lo bello, y expresión transfigurada e iluminada divinamente por el hombre (1). — Aunque se separe y despoje el pensamiento de Gioberti de esta forma mitológica judaico-cristiana, no se obtiene un residuo, por pequeño que sea. que conserve valor de ciencia.

Románticos italianos. Dependencia del arte.

Por otra parte, el movimiento literario italiano de aquel tiempo, se renovaba y envejecía muchas ideas críticas particulares; tendía, además, aun por causas sociales y políticas harto conocidas, a considerar la literatura como instrumento práctico, divulgador de verdades históricas, científicas, religiosas y morales. Juan Berchet escribía (1816) que «la poesía... se dirige a mejorar las costumbres de los hombres, a contentar las necesidades de la fantasía y del corazón, porque la tendencia a la poesía, semejante a cualquier otro deseo, suscita en nosotros necesidades morales» (2), y Hermes Visconti, en el *Conciliatore* (1818): que el fin estético debe subordinarse «al fin eminente de todos los estudios, el perfeccionamiento de la humanidad, el bien público y el bien privado», Manzoni, que filosofó más tarde sobre el arte con los principios de Rosmini, enunciaba, en la carta sobre el Romanticismo (1823), que «la poesía o la literatura en general debe proponerse lo útil por objeto, lo verdadero por sujeto y lo interesante por medio» (3); y aun advirtiendo Manzoni la indeterminación del concepto de la verdad exigido por la poesía, se inclinó siempre (como puede verse en su discurso sobre la novela histórica) a identificarla con la verdad histórica y científica (4). Pedro Maroncelli sustituía la fórmula del arte clásica «fundada en la imitación de la realidad, teniendo el deleite como objeto» con la de un arte «fundado en la inspiración, que tiene la belleza como medio y

(1) *Del bello*, c. 4.
(2) G. Berchet, *Opere*, ed. Cusani. Milano, 1863, pág. 227.
(3) Palabras suprimidas en la edición de 1870.
(4) *Epistolario*, ed. Sforza, I páginas 285, 306, 308; *Discorso sul Romanzo storico*, 1845; *Dell'invenzione*, diálogo.

como fin el bien», bautizado por él con el nombre de «cormentalismo», contrastando de este modo con la tesis del arte que tiene el fin en sí mismo, como se encontraba en Augusto Guillermo Schlegel y en Víctor Hugo (1). Tommaseo definía lo bello «unión de muchas verdades en un concepto» en virtud de la fuerza del sentimiento (2). También José Mazzini concibió siempre la literatura como mediadora de la idea universal o del concepto intelectual (3). Un sentido bastante profundo de la poesía, de su eterno carácter clásico y a la par sentimental, en que la «lírica» aparecía su pura y verdadera forma, había en Leopardi, cuyos pensamientos al propósito han visto la luz recientemente (4). Pero los románticos italianos, que tanto se esforzaron por dotar de contenido y seriedad a una literatura frívola, fueron, pues, en teoría, por una obstinación harto natural, enemigos perpetuos y constantes de toda doctrina que llevase a afirmar la independencia del arte.

(1) *Addizioni alle Mie Prigioni*, 1831 (en Pellico, *Prose*, Firenze, 1858); véanse las páginas sobre el *Conciliatore*.

(2) *Del bello e del sublime*, 1827; *Studi filosofici* (Venecia, 1840), vol. II, parte V.

(3) Cfr. De Sanctis, *Lett. ital. nel. s.* XIX, ed. Croce, Napoli, 1896, páginas 427-431.

(4) Véanse sus *Pensieri*, publicados sólo en 1898 y siguientes, y conocidos con el nombre de *Zibaldone*.

# XV

## FRANCISCO DE SANCTIS

Francisco de Sanctis. Desarrollo de su pensamiento.

La autonomía del arte halló, por el contrario, en Italia una segura afirmación en la obra crítica de Francisco de Sanctis, el cual, desde 1838 a 1848, tuvo en Nápoles una escuela privada de literatura; enseñó en Turín y en Zurich, entre 1850 y 1860; después de 1870 fué profesor en la universidad de Nápoles, exponiendo sus doctrinas en ensayos críticos, en monografías sobre los escritores italianos y en la clásica *Storia della letteratura iteliana*. Nutrido primeramente de vieja cultura italiana en la escuela de Puoti, por la natural necesidad especulativa, se dió a investigar las doctrinas de los gramáticos y retóricos, con la intención de sistematizarlos; pero de esta tentativa pasó sucesivamente a la crítica y a la superación. Juzgó «empíricos» a Fortuno, Alumno, Accarisio, Corso; algo mejores a Bembo, Varchi, Castelvetro, Salviati, con los cuales se había introducido en la gramática el «método» perfeccionado después, por Buonmattei, Corticelli, Bartoli, y llamó a Francisco Sánchez, el autor de la *Minerva*, «el Cartesio de los gramáticos». Pero su admiración fué en aumento hacia los escritores franceses del siglo XVIII, y las gramáticas filosóficas de Du Marsais, Beauzée, Condillac y Gérard. Siguiendo sus huellas y prosiguiendo el ideal de Leibnitz, concibió «una gramática lógica», aunque le acaeció, en tal intento, el adquirir conciencia de la imposibilidad de reducir a principios fijos (lógicos) las diferencias de las lenguas. Y si en los teóricos franceses le parecía de alabar la capacidad de remontarse a las formas simples y primitivas de «amo» a soy «amante» (decía) algo no le contentaba; la descomposición de «amo» en «soy amante» mata la pala-

bra, la sustrae todo movimiento que le viene de la voluntad en acto» (1). Leyó y criticó por igual a los tratadistas de Retórica y de Poética, desde los del siglo XVI, como Castelvetro y Torcuato Tasso (a quien, con gran escándalo de los literatos napolitanos, se atrevió a llamar «crítico mediocre»), hasta Muratori y Gravina, «más agudo que verdadero», y a los italianos del siglo XVIII, Bertinelli, Algarotti, Cesarotti. Las frías reglas de la razón no hallaron gracia cerca de él; inculcó a los jóvenes el ponerse frente a frente las obras literarias, recogiendo ingenuamente las impresiones, en las cuales está el fundamento del juicio (2).

Influencia del hegelismo.

Los estudios filosóficos, que nunca se interrumpieron ni decayeron del todo en la Italia meridional, y que progresaban en aquel entonces, movían a discutir con ardor las teorías sobre lo bello que penetraban al través de los Alpes y las nuevas italianas de Gioberti y de otros (3). Resurgía el estudio sobre Vico; comenzaban a divulgarse en Nápoles los volúmenes de la traducción francesa de la *Estética* de Hegel, hecha por Bénard (el primero en 1840, el segundo en 1843, los demás del 48 al 52). Los jóvenes, deseosos de renovación intelectual, se consagraban al estudio del alemán; el mismo De Sanctis tradujo en la cárcel (donde, como liberal, fué encerrado por el gobierno borbónico) la grande *Lógica*, de Hegel, y la *Historia de la literatura*, de Rosenkranz. La nueva dirección crítica se llamaba «filosofismo» contra la antigua gramatical y la romántica, vaga, exagerada e incoherente. Al filosofismo se acercó De Sanctis, y como muestra de la trasfusión del espíritu hegeliano en el suyo, se cuenta el hecho de que, leídos los primeros volúmenes de Bérnard, De Sanctis, en el intervalo de tiempo que corrió hasta la publicación de los demás, adivinó y expuso en la escuela la continuación de la obra (4).

Huellas de idealismo metafísico y de hegelismo se en-

(1) *Frammenti di scuola*, en *Nuovi saggi critici*, páginas 321-333. *La giovinezza di Fr. d. Sanctis* (autobiografía), páginas 62, 101, 163-166. (Citamos las obras de De Sanctis en la ed. estereot. de Nápoles, ed. Morano, 12, vols.)

(2) *La giovinezza di Fr. d. S.*, páginas 260, 261, 315 y 316.

(3) *Saggi critici*, pág. 534.

(4) De Meis, *Comm, di Fr. d. S.* (en el vol. *In memoria*, Napoli, 1884, páginas 116.

cuentran en sus primeros escritos, y persisten, aquí y allá, en la terminología de los posteriores. En un discurso, anterior a 1848, consideraba como salvadora de la crítica aquella escuela filosófica que considera en las obras literarias «aquella parte absoluta... aquella incierta idea que agita el espíritu de los grandes escritores, hasta que sale a luz revestida de bellísima vestidura, pero siempre menos bella por sí misma» (1). En el prefacio a los dramas de Schiller (1850) escribía: «La idea no es pensamiento, ni la poesía es razón cantada, como plugo definirla a un poeta moderno; la idea es, a un tiempo, necesidad y libertad, razón y pasión; la acción es su forma perfecta en el drama» (2). Hablaba en otro lugar de la muerte de la fe y de la poesía, superadas por el desarrollo de la filosofía; tesis (dijo algunos años después) que Hegel «con su pensamiento omnipotente, imponía a nuestra generación» (3). Se ejercitaba, en 1856, en definir el humorismo: «forma artística que tiene por significado la destrucción del límite con la conciencia de tal destrucción» (4). Y para no pararnos en otros pormenores, la distinción que predomina en toda la obra crítica de De Sanctis, entre *Imaginación* y *Fantasía*, considerada esta última como verdadera y única facultad poética, le fué de seguro sugerida por Schelling y por Hegel *(Einbildungskraft, Phantasia)*; como de los mismos filósofos le vinieron las palabras de «contenido prosaico», «mundo prosaico», que emplea a las veces.

Crítica inconsciente del hegelismo.

Para De Sanctis, la Estética hegeliana fué ayuda y punto de apoyo para elevarse, superando las disputas y los conceptos de las viejas escuelas italianas. Un espíritu fresco y limpio como el suyo no podía, por el arbitrio de los gramáticos y retóricos, caer en el de los metafísicos que no entienden el arte y le maltratan para hacerle entrar en sus esquemas. De Hegel extrajo toda la parte vital, y de sus doctrinas ofreció interpretaciones atenuadas; pero se mantuvo desconfiado, y a la postre se rebeló abiertamente contra todo lo que en Hegel era artificioso, formalista y pedantesco.

Consignemos algún ejemplo de estas reducciones y ate-

(1) *Scritti vari*, ed. Croce, II, páginas 153-154.
(2) *Saggi critici*, pág. 18.
(3) Ob. cit., páginas 226-228; *Scritti vari*, II, páginas 182-187; cfr. II, pág. 70.
(4) Ob. cit., ed. Imbriani, pág. 91.



nuaciones, que son correcciones y mudanzas sustanciales. «La fe se ha marchado, la poesía ha muerto» (escribía, en 1856, Hegel), «o para decirlo mejor (y aquí es él, De Sanctis, quien continúa corrigiendo), la fe y la poesía son inmortales; lo que se ha marchado es la particular manera de ser de ambas. La fe brota hoy de la convicción, la poesía surge de la meditación; no están muertas, sino transformadas» (1). Distinguía, en verdad, la fantasía de la imaginación; pero la fantasía era para él, no la mística facultad de apercepción trascendental, la intuición intelectual de los metafísicos alemanes, sino, sencillamente, la facultad de síntesis y creación «del poeta, contrapuesta a la imaginación, la cual reúne particulares y materiales y tiene siempre algo de mecánico (2). Cuando oía presentar las teorías de Vico y de Hegel como la exaltación del concepto en el arte, respondía que el «concepto no existe en el arte, ni en la naturaleza, ni en la historia; el poeta obra inconscientemente y no ve el concepto, sino la forma, en la que está envuelto y como perdido. Si el filósofo, por vía de abstracción, puede sacarlo de la forma y contemplarlo en su pureza, este proceso es precisamente lo contrario del que se da en el arte, en la naturaleza y en la historia. Y advertía no entender a Vico, el cual, cuando de los poemas homéricos extrae conceptos y tipos ejemplares, hace obra, no de crítico de arte, sino de historiador de la civilización; Aquiles, artísticamente, es Aquiles y no la fuerza u otra abstracción cualquiera (3). Así es que su polémica se dirigió primeramente contra las malas interpretaciones de lo que él llamaba el verdadero pensamiento hegeliano, y que era, por el contrario, con frecuencia la corrección que él mismo hacía, de modo más o menos consciente, del pensamiento de Hegel. Bien pudo vanagloriarse, en sus últimos años, diciendo que aun en el período del fanatismo napolitano por Hegel, «el tiempo en que Hegel era dueño del campo» hizo «sus reservas, no aceptando su apriorismo, su trinidad y sus fórmulas» (4).

---

(1) *Saggi critici* pág. 228; cfr. *Scritti varî*, II, pág. 70.

(2) *Storia della let.*, I, páginas 66-67; *Saggi critici*, páginas 98-99; *Scritti varî*, I, páginas 276-278, 384.

(3) *La giovinezza di Fr. S.*, páginas 279, 313-314, 321-324.

(4) *Scritti varî*, II, pág. 83; cfr. pág. 274.

Críticas de la Estética alemana.

De Sanctis adoptó también una posición de independencia con relación a los estéticos alemanes. El método de Guillermo Schlegel, progresivo para la época en que surgió, le parecía anticuado. Schlegel (escribía en 1856) se esfuerza por «elevarse sobre la crítica ordinaria que trataba, por lo común, de versos, frases y elocuciones, pero se extravía en el camino y no se encuentra con el arte; Schlegel también da de cabeza en la probabilidad, en el decoro, en la moral, en todo, menos en el arte» (1). Viviendo, por vicisitudes de la vida, en tierra alemana, fué compañero, en el Politécnico de Zurich, (¡piénsese un poco!), de Teodoro Vischer. ¿Qué juicio podía formular De Sanctis del pesadísimo escolástico hegeliano que, saliendo polvoriento y cansado de las fatigas sistemáticas que conocemos, se sonreía desdeñosamente de la poesía, de la música, de la decadente raza italiana? «Yo (decía De Sanctis) di en aquellas tierras con mis opiniones y con mi presunción, y me reía de su sonrisa. Ricardo Wagner me parecía un corruptor de la música, y nada me parecía más *inestético* que la Estética de Vischer» (2). Del deseo de enderezar los entuertos de Vischer, de Adolfo Wagner, de Valentín Schmidt y de otros críticos y filósofos alemanes, nacieron aquellos cursos, que explicó en Zurich ante un público internacional (1858-1859), sobre Ariosto y sobre Petrarca, los dos poetas nuestros peor tratados por aquellos jueces, por ser los menos reductibles a interpretaciones filosóficas. Entonces se dibujó en su mente el tipo del crítico alemán, que contrapuso al crítico francés, deficiente, por otro lado. «El francés no se detiene en la teoría; va derecho al asunto; siente en su razonamiento el calor de la impresión y la sagacidad del observador; no sale jamás de lo concreto; adivina las calidades del ingenio y del trabajo y estudia al hombre para comprender al escritor»; mas su error consiste en que sustituye la consideración del arte con la de la psicología del autor y de la historia de los tiempos. «El alemán, por el contrario, a fuerza de manejar una cosa, la conoce de tal suerte que la tritura y despedaza; amasa tinieblas, de cuyo

---

(1) *Scritti vari*, I, páginas 228-236.
(2) *Saggio sul Petrarca*, nuova edizione a cura di B. Croce, pág. 309 y siguientes.

seno surgen, de cuando en cuando, resplandores vivísimos; hay en su interior un fondo de verdad de gestación laboriosa. Ante un trabajo de arte, quisiera aferrar y fijar lo que hay en él de más fugaz e impalpable. Nadie como él te habla de vida y de mundo viviente, y nadie como él se complace tanto en descomponerla, desarticularla, generalizarla. Así, destruído lo particular, pude mostrarte, como resultancia última de este proceso (último en apariencia, pero en sus efectos preconcepto y *à priori)*, una horma para todos los pies, una medida para todos los trajes.» «En la escuela alemana domina la metafísica; en la francesa, la historia» (1). Por aquel tiempo (1858) escribió para una revista piamontesa una crítica agotadora de la filosofía de Schopenhauer (2), que comenzaba a hacer prosélitos entre sus amigos y compañeros de destierro en Suiza; una crítica, por la cual, de tal suerte, que el filósofo mismo confesaba que «aquel italiano» le había sorbido *in sucum et sanguinem*»» (3). ¿Qué pero daba a tantas argucias que acerca del arte había escrito Schopenhauer? Expuesta la doctrina de las ideas se limita a hacer algunas referencias al libro tercero, «donde se encuentra una exagerada teoría estética» (4).

Rebelión definitiva contra la Estética metafísica.

Pero la resistencia y oposición templadas contra los secuaces del concepto y contra los románticos italianos, moralistas y místicos (criticó a Manzoni, Mazzini, Tommaseo y Cantú) (5), se trocaron en abierta rebelión en un escrito sobre la crítica del Petrarca (1868), en el cual se caracteriza y satiriza del modo más incisivo aquella falsa dirección. «Según esta escuela (dice, y entiende la escuela de Hegel y Gioberti), lo real, lo viviente es arte en cuanto traspase su forma y revele su concepto o la pura idea. Lo bello es manifestación de la idea. El arte es lo ideal, *una cierta idea*. El cuer-

(1) *Saggi critici*, páginas 361-363; cfr. a propósito de Klein, *Scritti vari*, I, páginas 32-34.

(2) Ob. cit., «Schopenhauer y Leopardi», páginas 246-299.

(3) Schopenhauer, *Briefe*, edición Grisebach., páginas 445-506; cfr. páginas 381-383, 403-404, 438-439.

(4) *Saggi critici*, página 269 *n*. [Hizo también entonces una crítica de intento junto con la hegeliana, en páginas que han estado inéditas y publicadas por mí en 1914: *Frammenti di estetica di F. de S.* en *Atti d. Acc. Pont.*, t. XLIV.]

(5) Cfr. *Scritti varî*, I, páginas 39-45 y *Letter. ital. nel. secolo* XIX, lecciones, edición Croce, páginas 241-243; 427-432.

po se sutiliza y se hace ante la contemplación del artista, sombra del espíritu, *hermoso velo*. El mundo poético está poblado de fantasmas, y el poeta, el eterno *rêveur*, ve un poco como el hombre alucinado, ve los cuerpos ondular delante y transformarse los aspectos. No sólo los cuerpos se sutilizan en formas y fantasmas, sino las formas y los fantasmas mismos se convierten en libres manifestaciones de toda idea y de todo concepto. La teoría del ideal ha sido empujada, hasta su última victoria, a la disolución del mismo fantasma, al concepto como concepto, hecha la forma un mero accesorio». «Así, ha sucedido que lo vago, lo indeciso, lo ondulante, lo vaporoso, lo celeste, lo aéreo, lo velado, lo angelical, han sido reverenciados en las formas del arte; y en la crítica están de moda lo bello, lo ideal, lo infinito, el genio, el concepto, la idea, lo verdadero, lo suprainteligible y lo suprasensible, el ente y lo existente, y tantas otras generalidades, encerradas en fórmulas tan bárbaras casi como las escolásticas, de las cuales nos habíamos librado con tantos esfuerzos.» Cosas todas que, no sólo no cogen el verdadero carácter del arte, sino que designan lo contrario del arte, la veleidad e impotencia artísticas que no saben matar las abstracciones y retratar la vida. Si bello e ideal significan lo que aquellos filósofos pretenden, «la esencia del arte no es lo ideal ni lo bello, sino lo viviente, la forma; también lo feo pertenece al arte, como en la naturaleza vive también lo feo; fuera del reino del arte se encuentran sólo lo informe y lo deforme. La Taide de Malebolge es más viva y más poética que Beatriz, cuando es pura alegoría y responde a combinaciones abstractas. ¿Lo Bello? Decidme, pues, si hay cosa alguna tan bella como Yago; forma surgida de lo más profundo de la vida real, tan llena, tan concreta, así en todas sus partes y en todas sus gradaciones acabada, una de las criaturas más bellas del mundo poético. Si luego «jugando con la idea, con el concepto, con lo bello real, moral e intelectual, confundiendo la verdad moral y filosófica con la verdad poética», se llama «feo una gran parte del mundo poético, y se le da el pasaporte únicamente como contraste, antagonismo, relieve de lo bello, se acepta a Mefistófeles como relieve de Fausto y a Yago como relieve de Otelo», en este caso se imita a «la buena gente que creía, *in illo tempore*, que los

astros están en su sitio para tener la candela a la tierra» (1).

La teoría propia de De Sanctis.

La teoría estética de De Sanctis surge toda de esta crítica de la más alta manifestación que él conoció de la Estética europea. Como ella sea, aparece ya en el contraste: «Si en el vestíbulo del arte (dice) queréis una estatua, poned forma y mirad y estudiad en ella, porque ella es el principio. Antes de la forma había lo que antes de la creación: el caos. Cierto que el caos es algo muy respetable y que su historia es muy interesante; la ciencia no ha dicho su última palabra sobre este mundo anterior de elementos en fermentación. También el arte tiene su mundo anterior; también el arte tiene su geología, nacida empero ayer y apenas esbozada, ciencia *sui generis*, que no es Crítica ni Estética. Aparece la Estética cuando aparece la forma, en la que aquel mundo está velado, fundido, olvidado y perdido. La forma es la forma misma, como el individuo es el individuo mismo, y no hay teoría más destructora del arte que aquélla que nos llena de continuo los oídos de lo bello, manifestación, vestidura, luz y velo de la verdad y de la idea. El mundo estético no es apariencia, sino sustancia; antes es la sustancia y lo viviente; sus criterios, su razónde ser no están más que en esta sola palabra: *yo vivo* (2).

El concepto de la forma.

Pero la *forma* de De Sanctis no era ni la forma «en el sentido pedantesco en que fué entendida hasta fines del siglo XVIII», esto es, lo primero que sorprende el observador superficial, las palabras, el período, los versos, la imagen singular (3); ni la forma en sentido herbartiano, hipóstasis metafísica de aquélla. «La forma no es *à priori*, no es algo que subsista por sí, y cosa distinta del contenido, como ornamento, vestidura, apariencia o accesorio de éste, sino que está engendrada por el contenido activo en la mente del artista: a tal contenido, tal forma» (4). Entre forma y contenido existe juntamente analogía y diversidad. En la obra de arte se encuentra el contenido aún caótico que había en el espíritu del artista, «no como era, sino como ha llegado a ser con su valor, con su importancia, con su belleza natural,

(1) *Saggio sul Petrarca*, intr. páginas 17-19.
(2) Ob. cit., pág. 29 y siguientes.
(3) *Scritti varî*, I, páginas 276, 277 y 317.
(4) *Nuovi saggi critici*, páginas 239-240 *n*.

enriquecido y no despojado por aquella transformación». Por eso, el contenido es necesario para producir la forma concreta; pero la cualidad abstracta del contenido no determina la de la forma artística. «Si el contenido bello, importante, ha permanecido inactivo, flaco y quebradizo en la mente del artista; si no ha tenido suficiente virtud generativa; si se revela débil, falso o viciado en su forma, ¿a qué cantar sus alabanzas? En este caso, el contenido puede ser importante en sí mismo, pero como literatura y arte, no tiene valor. Por el contrario, el contenido puede ser inmoral, absurdo, falso o frívolo; pero si en algún momento o en circunstancias determinadas ha obrado poderosamente en el cerebro del artista y se ha convertido en forma, ese contenido es inmortal. Los dioses de Homero han muerto; la *Iliada* queda. Puede morir Italia y la memoria de güelfos y gibelinos, pero quedará la *Divina Comedia*. El contenido está yuxtapuesto a las vicisitudes históricas, nace y muere: la forma es inmortal» (1). De Sanctis creía firmemente en la independencia del arte, sin lo cual ninguna Estética es posible; mas le parecía exagerada la fórmula del *arte por el arte*, en cuanto pudiese implicar separación del artista de la vida, mutilación del contenido, arte reducido a prueba de mera habilidad (2).

**De Sanctis, crítico de arte**

Para De Sanctis, el concepto de la forma era idéntico al de la fantasía, de la potencia expresiva o representativa, de la visión artística. Esto debe decir quien quiera determinar exactamente la tendencia de su pensamiento. De Sanctis mismo no acertó nunca a fijar su propia teoría con rigor científico. En él, las ideas estéticas fueron así como esbozo de un sistema no bien conexionado ni deducido. Junto con lo especulativo, su alma sentía vivísimos otros menesteres: entender lo concreto, gustar el arte, rehacer la historia efectiva, sumergirse en la vida práctica y política; así fué sucesivamente educador, conspirador, periodista, hombre de Estado. «Mi mente tiende a lo concreto», solía repetir. Filosofaba lo que era preciso para orientarse en los problemas del arte, de la historia, de la vida. Procurada la luz a su entendimien-

(1) *Nuovi saggi critici*, l. c.
(2) Ivi; y cfr. *Saggio sul Petrarca*, pág. 182 y *Scritti varî*, I, páginas 209-212, 216.

to, y encontrado el punto de orientación, confortándose en la conciencia de su obrar, volvía prontamente a lo particular y a lo determinado. Con una potencia fortísima para hacer suya la verdad en los principios más elevados y generales, conllevaba un fuerte aborrecimiento para el pálido reino de las ideas, en las cuales, como un asceta, vive el filósofo. Como crítico e historiador de la literatura, no tiene rival. Quien lo ha comparado a Lessing, a Macaulay, a Sainte-Beuve o a Taine, ha querido hacer un paralelo retórico. «Me habláis (escribía Gustavo Flaubert a Jorge Sand) de la crítica en vuestra última carta, diciéndome que desaparecerá en breve. Yo creo, por el contrario, que la crítica despunta apenas en el horizonte. Se hace ahora lo contrario de lo que antes se hacía en crítica, pero nada más. En los tiempos de Laharpe, el crítico era gramático; en los de Sainte-Beuve y Taine es historiador (1). ¿Cuándo será artista, nada más que artista, pero verdaderamente artista? ¿Conocéis una crítica que se interese por la obra en sí de modo intenso? Se analizan con mucha finura el ambiente histórico en que surge la obra y las causas que la han producido. Pero ¿y la poética *inconsciente?* ¿Dónde está? ¿Dónde la composición, el estilo? ¿Y el punto de vista del autor? De todo esto, nada. Para una crítica de tal clase se requieren gran imaginación y gran bondad; quiero decir una facultad de entusiasmo siempre pronta, y luego, gusto, cualidad rara hasta en los mejores, tanto, que ni se habla de ella» (2). A este ideal, suspirado por Flaubert, el único crítico que responde dignamente (entre los que, decimos, han intentado la interpretación de grandes escritores y de completos períodos literarios) es De Sanctis. Ninguna otra literatura tiene, para sus producciones, un espejo de claridad tan perfecta como el que, para su desenvolvimiento literario, posee Italia en la *Historia* y en los demás trabajos críticos de Francisco De Sanctis.

De Sanctis, filósofo.

Pero el filósofo del arte, el estético, no corre parejas con el crítico y con el historiador literario. El uno es al otro como lo accesorio a lo principal. Las observaciones estéti-

(1) Véase pág. 385, en este vol., el juicio de De-S. sobre la crítica francesa.

(2) *Lettres à George Sand.*, París, 1884 (carta de 2 de Febrero de 1869), página 81.

cas, desparramadas aforísticamente y por incidencia en sus ensayos y monografías, aparecen iluminadas, ora por un lado, ora por otro, según las ocasiones, y están expuestas con terminología poco constante y metafórica por lo general; lo que, a las veces, ha hecho creer en contradicciones e incertidumbres que en realidad no existían en el fondo de su pensamiento, tanto que también desaparece la apariencia apenas se fija la atención en los casos particulares que examinaba. Pero la *forma*, las *formas*, el *contenido*, lo *viviente*, lo *bello*, lo *bello natural*, lo *feo*, la *imaginación*, el *sentimiento*, la *fantasía*, lo *real*, lo *irreal* y todos los demás términos que emplea con distinto sentido, requieren una ciencia que les sirva de apoyo y de donde deriven. Quien se ponga a meditar sobre esas palabras, ve multiplicarse por todas partes las dudas y los problemas; descubre vacíos y lagunas por doquier. Comparado con los pocos estéticos filósofos, De Sanctis es deficiente en el análisis, en el orden, en el sistema, impreciso en las definiciones. Sin embargo, largamente se compensa este defecto con el contacto continuo en que tiene al lector con las obras de arte reales y concretas, y con el sentimiento de la verdad, que no le abandona nunca. Y luego conserva el atractivo de aquellos escritores que, además de lo que dan, señalan y hacen entrever nuevas riquezas que conquistar. Pensamiento vivo, que se revuelve en hombres vivos, dispuestos a elaborarlo y a continuarlo.

---

# XVI

## LA ESTÉTICA DE LOS EPIGONOS

Rebrote de la Estética herbartiana.

Cuando en Alemania se alzó el grito de «¡No más Metafísica!» y comenzó la furiosa reacción contra aquella especie de noche de Santa Walpurgis, a la que los últimos hegelianos habían reducido la vida del pensamiento, los escolares de Herbart avanzaron, y, con aire insinuante, parecían preguntar: — Pero ¿de qué se trata? ¿De una rebelión contra el idealismo y la Metafísica? ¡Pero si es precisamente lo que Herbart quería y se había propuesto hacer, medio siglo atrás! Ahora estamos aquí nosotros, sus legítimos herederos, y queremos ser vuestros aliados. Fácil será una inteligencia mutua. Nuestra Metafísica está de acuerdo con la teoría atómica; nuestra Psicología, con el mecanismo; nuestra Ética y Estética, con el hedonismo. . . — Es muy probable que Herbart (si no hubiera muerto en 1841) hubiera desdeñado a estos escolares suyos que adoraban la popularidad, estimaban en poco la Metafísica e interpretaban naturalistamente sus *reales*, sus *representaciones*, sus *ideas*, todas sus más altas investigaciones.

En este período de fortuna de aquella escuela, también la Estética herbartiana trató de engordar, adquiriendo alguna rotundidad y lozanía, para no hacer una figura demasiado pobre junto a aquellos gordos «cuerpos de ciencia» que trajeron al mundo los idealistas. Preceptor y «nodrizo» de ella fué Roberto Zimmermann, profesor de Filosofía de la Universidad de Praga y luego en la de Viena, el cual, después de haber rondado algunos años alrededor de cuestiones estéticas, publicó (1865) su *Estética general, como ciencia de la*

*forma* (1), habiéndola hecho proceder de una amplia historia de la Estética (1858).

Roberto Zimmermann.

Esta Estética formalista, que nació bajo tan malos auspicios, fué una mezcla de servil fidelidad extrínseca y de intrínseca infidelidad. Partiendo de la unidad o, mejor, de la subordinación de la Etica y Estética a una Estética general, y definiendo esta última como «ciencia que trata de los modos por los cuales cualquier contenido puede conquistar derechos a la aprobación o a la desaprobación (distinta por esto de la Metafísica, ciencia de lo real, y de la Lógica, ciencia del recto pensar), Zimmermann colocaba aquellos modos en la forma, o sea, en la *relación* recíproca de los elementos. En efecto, un simple punto matemático en el espacio, una simple impresión del oído o de la vista, un simple tono, no son agradables o desagradables; la música muestra que el juicio de lo bello y de lo feo recae siempre sobre la relación de dos tonos al menos. Ahora bien: estas relaciones, o sean las formas generales agradables, no pueden ser recogidas empíricamente por inducción, sino que deben obtenerse por deducción. Con el método deductivo se establece que los elementos de una imagen, que son, a su vez, representaciones, entran en relación, o según su fuerza (cantidad) o según su índole (cualidad). De aquí nacen dos grupos: formas estéticas de *cantidad* y formas estéticas de *cualidad*. Según las primeras, gusta lo *fuerte* (grande) junto a lo *débil* (pequeño), y disgusta éste junto a aquél. Según las otras, agrada lo que es predominantemente *idéntico* por cualidad (armónico) y desagrada lo que es predominantemente *diverso* (inarmónico). El predominio de la identidad no puede llevarnos todavía más allá de la identificación completa, en cuyo caso cesaría la misma armonía. De la forma armónica se deduce el placer de lo *característico* y de la *expresión;* porque, ¿qué es lo característico sino la relación de predominante identidad entre la cosa y su modelo? Pero si la semejanza predominante en la distinción da lugar al *acuerdo (Einklang)*, por otra parte la forma inarmónica cualitativa es

---

(1) *Allgemeine Æsthetik als Form-Wissenschaft*, Viena, 1865; cfr. también el *Konversations-Lexicon* de Meyer (edic. 4.ª) el artículo *Æsthetik*, escrito por Zimmermann.



como tal desagradable y hace necesaria una solución. (Es fácil percatarse de que Zimmermann, como hace entrar, con un golpe de mano, lo *característico entre las relaciones formales puras*, alterando profundamente, de esta suerte, el pensamiento originario de Herbart, así también, con un segundo golpe de mano, introduce aquí, en la *belleza pura*, *las variaciones o modificaciones de lo bello*, aprovechándose de la tan desdeñada dialéctica hegeliana.) Si la solución se verifica con la artificiosa sustitución de otra cosa en el puesto de la imagen desagradable, se quita, a buen seguro, la causa del desagrado, estableciéndose el *vivir tranquilo* (no el acuerdo: *Eintracht nicht Einklang)*, pero se consigue la forma simple de la corrección; hay, pues, que superar ésta con la imagen verdadera, para obtener la forma de la *compensación (Ausgliechung)*. Cuando la imagen verdadera es también agradable en sí, se obtiene la forma final de la *compensación definitiva (abschliessende Ausgleich)*, con lo cual se agota la serie de las formas posibles. ¿Qué es, en conclusión, lo Bello? Es la conexión de todas estas formas: un modelo *(Vorbild)* que tenga grandeza, plenitud, orden, acuerdo, corrección, compensación definitiva, y se nos aparezca en una copia *(Nachbild)*, en la forma de lo *característico*.

Dejando a un lado la aproximación artificiosa que Zimmermann va estableciendo entre lo sublime, lo cómico, lo trágico, lo irónico, lo humorístico y las formas estéticas, importa notar (para reconocer en cuál de los siete cielos nos han transportado) que estas *formas estéticas generales* conciernen así al *arte*, como a la *naturaleza* y a la *moralidad*, y cuyos particulares dominios se diferencian sólo gracias a la aplicación de las formas estéticas generales a contenidos particulares. Aplicando esas formas a la naturaleza, se obtiene la bella naturaleza, el cosmos; aplicándolas a la representación, el *espíritu bello (Schöngeist)* o fantasía; aplicadas al sentimiento, el *alma bella (schöne Seele)* o gusto; aplicándolas a la voluntad, el *carácter o virtud*. Por una parte, pues, la belleza natural; por otra, la humana, y en ésta, por un lado, la belleza de la representación o la obra estética en sentido estricto (el arte), y por otro, la belleza del querer o moralidad; entre las dos bellezas, en fin, el gusto, común a la Ética y a la Estética. La Estética en sentido estricto, la



teoría de la representación bella, determina la belleza de las representaciones, que se divide en tres clases: de la belleza de la conexión espacial o temporal (artes figurativas); belleza de la representación sensitiva (música); belleza de los pensamientos (poesía). Con cuya tripartición de lo bello en figurativo, musical y poético, termina la Estética *teórica*, que es la única parte de la doctrina desarrollada por Zimmermann.

Vischer, contra quien, como el mayor representante de la Estética hegeliana, iba dirigida la obra de Zimmermann, se prestó al juego, defendiéndose y atacando a la vez al adversario. Supo reírse a las espaldas de Zimmermann, a propósito, por ejemplo, del significado que éste daba al símbolo, definido como el objeto «en torno al cual se adhieren las formas bellas». Un pintor pinta una zorra, sencillamente, para pintar un trozo de la naturaleza animal. No es así; esto es símbolo, porque el pintor «emplea líneas y colores para expresar algo que no son ni líneas ni colores». «Tú crees que yo soy una zorra (dice el animal pintado), pero no es así, te equivocas. Yo soy, por el contrario, un animal tragón; soy una muestra hecha por el pintor, de tantas o cuantas gradaciones de gris, blanco amarillo y rojo.» Mejor supo burlarse aún del entusiasmo que manifestaba Zimmermann por la virtud estética del sentido del tacto. ¡Lástima grande (había escrito éste) que no nos sea dable experimentar tan gran placer! «Tocar la espalda del torso del Hércules en reposo, los miembros sinuosos de la Venus de Milo o del Fauno de Barberini, debe dar a la mano una voluptuosidad comparable sólo al goce del oído al seguir las potentes fugas de Bach o las suaves melodías de Mozart.» No injustamente definía Vischer la Estética formalista «unión barroca de *misticismo* y de *matemáticas*» (1). Vischer contra Zimmermann.

De la obra de Zimmermann se puede decir que a nadie (salvo al autor mismo) contentó. Hasta Lotze, que no era opuesto al herbartismo, la criticó en su *Historia de la Estética en Alemania* (1868) y en otros escritos. Pero Lotze no supo contraponer al formalismo estético más que una variante del viejo idealismo. «¿Quién querrá persuadiros seriamente (escribía contra los formalistas) de que la desarmonía del Lotze.

(1) *Kritische Gänge*, VI, Stuttgart, 1873, páginas 6, 21, 32.



espíritu, expresada en una correspondiente desarmonía de la apariencia externa, tenga igual valor que la aparición armónica de un contenido armónico, solamente porque, en ambos casos, la relación formal del acuerdo es respetada?» ¿Quién querrá persuadirnos de que la forma humana agrade solamente por sus relaciones formales estereométricas, sin miramiento alguno con la vida espiritual que se agita dentro? Los tres reinos de las leyes, de los hechos y de los valores, aparecen siempre divididos en la realidad empírica, y aunque se unan en el Sumo Bien, en el Bien en sí, en el Amor vivo del Dios personal, en el Deber ser, fundamento del Ser, nuestra razón no puede alcanzar ni conocer esta unidad. Solamente Belleza nos la revela porque está en estrecha conexión con lo Bueno y con lo Santo y reproduce el ritmo de la divina ordenación y del gobierno moral del universo. El hecho estético no es intuición, ni tampoco concepto, sino idea que ofrece lo esencial de un objeto en la forma del fin referido al fin último. El arte, como la belleza, debe encerrar el mundo de los valores en el mundo de las formas» (1). — La lucha entre la Estética del *contenido* y la de la *forma*, siendo protagonistas Zimmermann, Vicher y Lotze, llegó al punto culminante en Alemania, entre 1860 y 1870.

Tentativas de conciliación entre la Estética de la forma y la Estética de contenido.

No pocos, en tanto, se inclinaban a la conciliación. Mas no a la conciliación verdadera, entrevista al menos por un joven doctor, Juan Schmitd, que en su tesis de habilitación (1875) observó que, con todo respeto hacia Zimmermann y Lotze, le parecía que ambos estaban en el error, porque confundían los distintos significados de la palabra «belleza», y hablaban de un absurdo como lo bello y lo feo de lo naturalmente determinado, de lo que está fuera del espíritu. Lotze añadía, siguiendo a Hegel, el absurdo de un concepto intuído o de una intuición conceptualizada; y, finalmente, que ninguno de ellos advertía que la cuestión estética no gira sobre la belleza o la fealdad del contenido *abstracto* o de la forma entendida como conjunto de *relaciones matemáticas*, sino sobre la de la *representación*. Forma, ciertamente quería ser,

(1) *Geschichte d. Æsth. i. Deutschl.*, passim, esp. en páginas 27, 97, 100, 125, 147, 232, 234, 265, 286, 293, 487; *Grandzüge der Æsth.* (póstuma, Leipzig, 1844, §§ 8-13; y los dos escritos juveniles: *Ueb. d. Begriff, d. Schönheit*, Gottinga, 1845 y *Ueb. d. Bendingungen d. Kunstchönheit*. ivi 1847.

pero «forma concreta llena de contenido» (1). La palabra de Schmidt fué mal acogida; es fácil (se respondió) identificar la belleza con la perfección artística, pero la cuestión está en ver si, además de aquella perfección, hay otra belleza dependiente de un supremo principio, cósmico o metafísico; de otra manera se comete una ingenua petición de principio (2). Se prefirió, pues, buscar la conciliación en otra cosa, en cocinar un plato en el que entrasen, para todos los gustos, un poco más de formalismo y un poco más de contenidismo, aunque, en general, predominase este último.

Los moderados y conciliadores estaban también entre los herbartianos, y no sólo a la aparición del rígido formalismo de Zimmermann protestó rápido Nahlowsky que no había entrado en las intenciones del maestro excluir de la Estética el contenido (3); pero por el camino del medio echaron asimismo los más ingeniosos representantes de la escuela, como Volkmann y Lazarus (4). En el otro campo, Carrière (5), y más aún el mismo Vischer (en una autocrítica que escribió sobre su vieja *Estética)*, comenzaban a conceder más amplia parte a la consideración de las formas; así, para Vischer, lo bello llega a ser «la vida que aparece armónicamente», y que, cuando aparece en el espacio, se llama forma; y forma debe tener en todo caso, o sea circunscripción *(Begrenzung)* en el espacio y en el tiempo, medida, regularidad, simetría, proporción, propiedad (caracteres que constituyen sus momentos cuantitativos) y armonía (momento cualitativo), que incluye dentro de sí la variedad y el contraste y es el carácter más importante de todos (6).

Una estética conciliadora con preminencia formalista intentó Carlos Köstlin (7), profesor en Tubinga, y ya colaborador de la *Estética* de Vischer en la parte de la teoría musi- Carlos Köstlin.

(1) *Leibnitz u. Baumgarten*, Halle, 1875, páginas 76-102.

(2) G. Neudecker, *Studien z. Gesch. d. dischen Æsth. s. Kant*, páginas 54-55.

(3) Polémica en la *Zeitschr. f. exacte Philos.* (órgano de los herbartianos), años 1862-1863, II, páginas 309 y siguientes; III, páginas 384 y siguientes; IV, páginas 26 y siguientes, 199 y siguientes, 300 y siguientes.

(4) Volkmann, *Lehrbuch der Psychologie*, 3.ª ed., Cöthen, 1884-1885; Lazarus, *Das Leben der Seele*, 1856-1858.

(5) Morz Carriere, *Æsthetik*, 1859 (3.ª ed., Leipzig, 1885).

(6) *Kritische Gänge*, V. Stuttgart, 1866, pág. 59.

(7) *Æsthetik*, Tubinga, 1869.

cal. Köstlin había recibido la influencia de Schleiermacher, de Hegel, de Vischer y de Herbart, pero no parece, a decir verdad, que entendiera exactamente a ninguno de sus predecesores. El objeto estético presentaba, según él, tres exigencias: *plenitud y variedad de imaginación (anregende Gestaltenfülle)*, contenido *interesante* y *forma* bella. Bajo la primera se reconocerá apenas, tan extrañamente interpretada está, la «inspiración» *(Begeisterung)* de Schleiermacher. Por contenido interesante definía lo que toca al hombre, lo que se conoce y lo que no se conoce; lo que se ama y lo que se odia (por eso es cosa relativa siempre al individuo, según las circunstancias en que se encuentre), y afirmaba que el interés por el contenido se añade al valor de la forma, o sea que concebía el contenido como *aquel segundo valor* de que habíamos oído discurrir a Herbart, de acuerdo con el cual consideraba la forma como absoluta, determinando su carácter general en el ser fácilmente *intuíble (ansshaulik)* y en la potencia que debe poseer de satisfacer, agradar, atraer y, en suma, ser bella. Los caracteres particulares eran para Köstlin, según la cantidad de la *circunscripción* y de la *unitariedad (Einheitlichkeit)*, de la *grandeza* extensiva e intensiva y *del equilibrio (Geichmass)*, o según la cualidad, los de la *determinación (Bestimmlheit)*, de la *unidad (Einheit)*, de la *importancia (Bedeutung)*, extensiva e intensiva, y de la *armonía*. Pero Köstlin, cuando se adelantaba a verificar empíricamente sus categorías, se embrolla y se confunde. Agrada la grandeza, pero agrada también la pequeñez; agrada la unidad, pero también la variedad; place lo regular, pero, ¡ea!, también agrada lo irregular: — rodeos y contradicciones de los cuales bien se percataba y no se cuidada de ocultarlo, y que hubieran debido conducirle a concluir que la abstracta, «forma bella», cuya cantidad y actividad enracimó tan fatigosamente, era una larva sin cuerpo, porque sólo agrada estéticamente cuando está en su oficio expresivo. Pero ilustradas por Köstlin las tres exigencias del objeto estético, consume todo su esfuerzo en construir, sobre el modelo de Vischer, el *reino de la fantasía intuitiva*, o sea de lo bello de la naturaleza inorgánica y orgánica; de la vida civil, de la moralidad, de la religión, de la ciencia, de los juegos, de las conversaciones, de las fiestas y banquetes y, finalmente, de la

historia, recorriendo y juzgando estéticamente los tres períodos: patriarcal, heroico e histórico.

Estética del contenido: M. Schasler.

Schasler (autor, como Zimmermann, de una vasta historia de la Estética) procuró, por el contrario, una aproximación al formalismo partiendo del idealismo absoluto, o del realismo-idealismo, como él lo llamaba. Mas comenzaba por definir la Estética «ciencia de lo bello y del arte» (una ciencia, pues, que poco correctamente sería ciencia de dos cosas), y pretendía justificar su definición antimetódica diciendo que ni lo bello existe solamente en el arte, ni éste puede referirse sólo a lo bello. La esfera de la Estética sería la de la *intuición (Anschauung)*, en que el conocer tiene carácter práctico y el querer carácter teórico; esfera de la unidad indivisa y de la conciliación absoluta entre el espíritu teórico y el práctico, en la cual, en cierto sentido, se desenvolvería la más alta actividad humana. Lo bello sería el ideal, pero el ideal concreto. Por eso no hay ideal de la figura humana que no sea de sexo determinado, ni ideal del mamífero en general, sino de esta o de aquella especie, como del caballo o del perro, o, mejor aún, de determinadas especies de caballos y perros. Así Schasler, descendiendo de los géneros más abstractos a los menos abstractos, se industriaba vanamente en alcanzar el concepto que por necesidad se le escapaba. En el arte se pasaría, de lo *típico*, que es lo bello de naturaleza, a lo *característico*, que es lo típico del sentimiento humano; de ahí el ser posible establecer el tipo de una vieja, de un mendigo, de un salteador de caminos. Y lo característico del arte tiene más relación con lo feo que con lo bello de naturaleza. A cuyo propósito (dejando lo demás que sigue al esquema general), hay que notar que pertenece a Schasler el haber dado relieve mayor a aquella de las dos versiones de la leyenda de Puro Bello que hacía nacer las «modificaciones de lo Bello» por la acción de lo Feo (1). «Aunque este pensamiento pueda turbar (escribía), no hay que olvidar que sin el mundo de lo feo no existiría tampoco el de la belleza, ya que solamente lo Feo, hostilizando a lo Bello vacío y abstracto, le empuja a luchar con él, produciendo de este modo la Belleza

(1) Véase en el presente vol., cap. XIII, páginas 369-371.

concreta» (1). Y acertó a convertir al viejo Vischer, el mayor representante de la versión opuesta. «Yo (confesó Vischer) había construído antes en estilo hegeliano de vieja manera; hacía nacer de la esencia de lo Bello una inquietud, una fermentación, una lucha; la Idea prevalece, imprime a la imagen la necesidad de que desaparezca en lo ilimitado, surge lo Sublime; la imagen, ofendida en su finítud, declara la guerra a la Idea; surge lo Cómico y concluye la lucha; lo Bello tornaba en sí por el contraste de sus momentos y se realizaba.» Pero ahora (continuaba) «debo dar la razón a Schasler y a sus predecesores Weisse y Ruge: aquí está lo Feo, es éste el principio del movimiento, el fermento de la diferenciación; sin esta levadura no se alcanzan las formas especiales de lo Bello, pues no existe ninguna que no presuponga lo Feo» (2).

Eduardo de Hartmann.

Estrechamente ligada a Schasler está la Estética de Eduardo de Hartmann (1890), precedida de un tratado histórico sobre la Estética alemana de Kant en adelante (3), que con minucioso examen crítico polémico mantiene la definición de lo bello como «la aparición de la Idea» *(das Scheinen der Idee).* Al insistir en la aparición, en la apariencia *(Schein)* como carácter necesario de lo bello, Hartmann creía que tenía derecho a llamar a su Estética «estética del idealismo concreto», y a mostrarse de acuerdo con Hegel, Trahndorff, Scheleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carrière y Schasler, contra el idealismo abstracto de Scheling, Solger, Schopenhauer, Krause, Weisse y Lotze, los cuales, haciendo consistir lo bello en la idea suprasensible, descuidaron el elemento sensible, concediéndole importancia subalterna (4). En cuanto insistía sobre la idea como el otro elemento indispensable y determinante, Hartmann se declaraba en oposición al formalismo herbartiano. La belleza es verdad, pero no verdad histórica, ni científica y de reflexión, sino verdad metafísica e idealista: la verdad misma de la Filosofía. «Cuanto más se opone la Belleza a toda ciencia o

---

(1) *Æsthetik*, Leipzig, 1886, I, páginas 1-16, 19-24, 70; II, pág. 52; cfr. *Kritische Geschichte der Æsthetik*, páginas 795, 963, 1041-1044, 1028, 1036-1038.

(2) *Kritische Gänge*, V, páginas 112-115.

(3) *Die dtsche Æsth. s. Kant*, 1886 (1.ª parte de la *Æsth.).*

(4) *Philosophie des Schönen* (2.ª parte de la *Æsth.).* Leipzig, 1890, páginas 463-464; cfr. *Dtsche Æsth. s. Kant*, páginas 357-362.

verdad realistas, más afín es de la Filosofía y de la verdad metafísica». «Lo Bello, con su peculiar eficacia, se queda en el profeta de la verdad idealista en un tiempo sin fe, que aborrece la Metafísica y que no reconoce valor más que a la verdad realista.» A la verdad estética, que da inmediatamente un salto desde la oposición subjetiva a la esencia ideal, falta el control y el método que aquella Filosofía posee; pero, en compensación, le pertenece la fascinante fuerza de persuasión, propia de la intuición sensible e inconseguible en la mediación, gradual y refleja. Por otra parte, cuanto más se eleva la Filosofía, tanto menos necesita del tránsito gradual a través del mundo de los sentidos o de la ciencia, y por eso en su progreso viene desapareciendo la distancia que la separa del arte. El cual emprende por su cuenta el viaje hacia el mundo del ideal, no de otra suerte que como aconsejan los manuales para viajeros del Baedeker, *sans trop se charger*, «sin cargarse con un peso que entorpezca las alas, de cosas en sí y por sí inesenciales e indiferentes» (1). En lo Bello es inmanente la lógica, la idea microcósmica, lo inconsciente. Por medio de lo inconsciente obra en él la intuición intelectual (2) y porque tiene su raigambre en lo inconsciente es Misterio (3).

Hartmann y la teoría de las Modificaciones.

Del excitante o reactivo de lo Feo, del que tanto se había servido Schasler, hace todavía uso más frecuente el estético Hartmann. Ínfimo de los grados de lo Bello, mejor aún, el límite inferior del hecho estético, es lo *agradable sensible*, que es bello formal inconsciente; pero el primer grado verdadero es lo bello formal de primer orden o *agradable matemático* (unidad, variedad, simetría, proporcionalidad, sección áurea, etc.). El segundo grado o bello formal de segundo orden es lo *agradable dinámico*. El tercero, o bello formal de tercer orden es el *teleológico pasivo*, como el de los utensilios y de las máquinas. Nótese aquí, de pasada, que entre las máquinas y los utensilios, comparándolos a vasijas, ollas y copas, Hartmann colocaba el lenguaje: cosa muerta, en su opinión, que sólo recibe apariencia de vida desde el

(1) *Phil. d. Sch.*, páginas 434-437.
(2) Ob. cit., páginas 115-116.
(3) Ob. cit., páginas 197-198.

momento en que se habla *(Scheinleben)* (1). ¡«Cosa muerta» y «utensilio» el lenguaje, para el filósofo de lo Inconsciente, en la patria de Humboldt y mientras vivía Steinthal! Siguen, como lo bello formal de cuarto orden, lo *teleológico activo* o viviente, y lo bello de quinto orden lo *conforme a la especie (das Gattungsmässige)*, y último y sobre todos, porque la idea individual es superior a la específica, lo bello concreto o *microcósmico individual*, que es no ya formal, sino de *contenido*. De las formas inferiores se pasa a las superiores, como es natural, por medio de lo Feo. Pero ninguno acaso ha catalogado con tanta particularidad como Hartmann los servicios que puede prestar lo Feo a lo Bello. Con una fealdad, o sea destruyendo la belleza de la igualdad, nace la simetría; con una fealdad respecto del círculo nace la elipse; lo bello de una cascada que se quiebra entre escollos se adquiere con la introducción de una fealdad matemática, destruyendo la belleza de una caída parabólica; la belleza de la expresión espiritual se adquiere con una fealdad en cuanto a la lozanía del cuerpo. La belleza del grado superior se funda sobre la fealdad del inferior. Y cuando se llega al más alto grado, a lo bello individual, que no tiene otro grado encima, el elemento feo continúa la obra de su benéfica titilación. También conocemos el resultado de esta fase ulterior, las famosas modificaciones de lo Bello, pero aun también por esta parte nadie es más copioso y minucioso que Hartmann, pues admite, en verdad, junto a lo bello simple y puro, algunas modificaciones sin conflicto, como las de lo sublime y lo gracioso. Pero las modificaciones más importantes nacen precisamente del conflicto. Se dan, pues, cuatro casos, porque la solución es *inmanente*, *lógica*, *trascendental* o *combinada;* inmanente en lo *idílico*, en lo *melancólico*, en lo *triste*, en lo *alegre*, en lo *conmovedor*, en lo *elegíaco;* lógica, en lo *cómico*, con todas sus variedades; trascendental, en lo *trágico* y lo *humorístico*, en lo *tragicómico* y en sus otras variedades. Se tiene lo *feo* cuando no es posible ninguna de estas soluciones, y cuando un feo de *contenido* se expresa con un feo *formal*, se llega al máximo de fealdad, al verdadero diablo estético.

(1) *Phil. d. Sch.*, páginas 150-152.

Hartmann es el último representante notable de la vieja escuela estética alemana. También él se mostraba espantado ante la mole literaria de su obra, como otros muchos de aquella escuela, en la cual parecía de ritual que no se pudiese escribir de arte sino en volúmenes de millares de páginas. Pero quien no tiene miedo de los gigantes y se inclina a aquella clase de Estética, se encuentra con un Morgante gordo y bonachón, repleto de los prejuicios más vulgares, y constituído de tal suerte que, no obstante su fuerza aparente, un enano puede deshacerle. La Estética metafísica tuvo escasos cultivadores en los demás países. En Francia, el célebre concurso de la Academia de Ciencias Morales y Políticas de 1857, presentó al mundo, coronada de laurel, *la Ciencia de lo Bello*, de Levêque (1), de la que ya nadie habla si no es para recordar que el autor (que se tenía por discípulo de Platón) reconocía en lo Bello ocho caracteres, infiriéndolos del examen de un lirio. Los ocho caracteres eran: grandeza llena de las formas, unidad, variedad, armonía, proporción, vivacidad normal del color, gracia y conveniencia, reductibles, en fin, a los dos de la grandeza y del orden. Y para dar una prueba de la universalidad de su teoría, Levêque la aplicaba a tres cosas bellas: a un niño que juega con la madre, a una sinfonía de Beethoven y a la vida de un filósofo (Sócrates). Verdaderamente (dice un colega suyo en espiritualismo, que, discurriendo en tono de gran deferencia hacia esa doctrina, no supo abstenerse de ponerla en solfa con discreción), se experimenta alguna dificultad para hacerse idea de lo que pueda ser, en la vida de un filósofo, la vivacidad normal del color (2). Las traducciones y los artículos expositivos de Carlos Bénard (3), los libros de algunos escritores de la Suiza francesa (Töpffer, Pictet, Cherbulier), no valieron para difundir en Francia los sistemas estéticos alemanes.

Estética metafísica en Francia. Carlos Levêque.

Más refractaria todavía se mostró Inglaterra, en la cual un estético metafísico, aunque de cuño nacional, podría decirse Juan Ruskin, si a tratar de Ruskin en la historia de una

En Inglaterra: Juan Ruskin.

(1) Ch. Leveque, *La science du Beau*, París, 1862.

(2) E. Saisset, *L'Esthétique française* (ap. al volumen *L'âme et la vie*, París, 1864, páginas 108-120).

(3) En la *Revue philosofique*, vol. I, II, X, XII, XVI.

ciencia no hubiese alguna dificultad; porque tenía, en verdad, todas las disposiciones más ajenas a la científica. Temperamento de artista, impresionable, excitable, voluble, rico de sentimiento, daba tono dogmático y forma aparente de teoría, en páginas amenas y entusiastas, a sus ensueños y caprichos. Quien tenga presente en su memoria esas páginas, juzgará irreverente cualquier exposición de resumen y prosaica que se haga del pensamiento estético de Ruskin, que necesariamente descubre su pobreza e incoherencia. Bastará decir que él, siguiendo una intuición finalista y mística de la naturaleza, consideraba la belleza como revelación de las intenciones divinas, como la firma «que Dios pone a sus obras y también a sus pequeños opúsculos». La facultad que percibe lo bello es, para Ruskin, no el intelecto o la sensibilidad, sino un sentimiento particular que llama *facultad teórica*. Lo bello natural, que se despierta al contemplar con corazón puro cualquier objeto, no cambiado y alterado por la mano del hombre, es, por esto mismo, muy superior a la obra del artista. Ruskin era analizador demasiado simple para entender el complicado proceso psicológicoestético que se verificaba en su ánimo, cuando, a fuerza de contemplar, se extasiaba, como artista, ante cualquier humilde espectáculo y objeto natural, ante un nido de un pájaro o ante un surtidor de agua (1).

Estéticos italianos.

En Italia, el abate Fornari escribía una Estética, mitad hegeliana y católica, en la que lo bello se identificaba con la segunda persona de la Trinidad, con el Verbo humanado (2). De este modo pensaba oponerse a la crítica liberista de De Sanctis, a quien Fornari, desde el sublime vértice de su filosofía, juzgaba no más que «sutil gramático». Bajo el influjo de Gioberti y el influjo alemán, especialmente de Hegel, se escribieron muchos tratados de secundaria importancia: De Meis desarrolló ampliamente la tesis de la muerte del Arte en el mundo histórico (3). En tiempos más recientes, Gallo ha tratado de Estética partiendo también del pensa-

(1) J. Ruskin, *Modern Painters. ideas of beauty and of the immaginative, faculty* (4.ª ed., Londres, 1891); cfr. De la Sizeranne, páginas 112-278.

(2) Vito Fornari, *Arte del dire*, Nápoles, 1866-72; cfr. vol. IV.

(3) A. C De Meis, *Dopo la laurea*, Bolonia, 1868-1869.

miento hegeliano (1), y otros han repetido, mejor o peor, las doctrinas sobre la superación de lo Feo, aprendidas en los libros de Schasler y de Hartmann (2).

Antonio Tari y sus lecciones.

Pero el genuíno representante italiano de la estética metafísica a la alemana fué Antonio Tari, el cual enseñó precisamente Estética en la Universidad de Nápoles, desde 1861 a 1884. Conocedor meticuloso y supersticioso de todo cuanto se publicaba en Alemania, autor de una *Estetica ideale* y de varios ensayos sobre el estilo, sobre el gusto, sobre la seriedad y la diversión *(Spiel)* del arte, sobre la música, sobre la arquitectura, en los cuales trató de mantenerse entre el idealismo hegeliano y el formalismo herbartiano (3); sus lecciones de Estética, concurridísimas, eran uno de los espectáculos más extraños ofrecidos en la populosa y rumorosa Universidad napolitana de entonces. Dividía la materia en *Estesinomía*, *Estesigrafía* y *Estesiprasia*, correspondientes a la Metafísica de lo bello, a la doctrina de lo bello natural y a la de las Artes. Al igual que los idealistas alemanes, definía la esfera estética como intermedia entre la teoría y la práctica, «la zona templada (como decía enfáticamente) en el mundo del espíritu, equidistante de la glacial, poblada por los Esquimales del pensamiento, y de la tórrida, habitada por los Gigantes de la acción». Destronado de lo Bello, había puesto en su lugar lo *Estético*, del que lo Bello es sólo el primer momento: «principio de vida estética, caducidad inmortal, flor que es flor y fruto a la par», y cuyos momentos sucesivos están representados por lo *Sublime*, por lo *Cómico*, por lo *Humorístico* y por lo *Dramático*. Pero la parte más atractiva de sus lecciones era la Estesigrafía, subdividida en Cosmografía, Fisiografía y Psicografía; en el curso de esta última citaba con frecuencia, devotamente, a Vischer, «al gran Vischer», como él lo llamaba, sobre cuyo modelo desarrolla la «Física estética», avivándola con copiosa y amena erudición y con brío de fantásticas comparaciones. ¿Hablaba de lo bello en la naturaleza inorgánica, por ejemplo, del agua? «La ola (decía en su modo imaginativo), la

La Estesigrafía.

(1) N. Gallo, *L'idealismo e la letteratura*, Roma, 1880; *La scienza dell'arte*. Torino, 1887.

(2) Por ej. F. D. Masci, *Psicologia del comico*, Nápoles, 1888.

(3) *Estetica ideale*, Nápoles, 1863; *Saggi di critica* (col. póstuma), Trani, 1886

ola, trémula a los rayos del sol, tiene en aquel acto su sonrisa; pero tiene el ceño en el caballote, el capricho en el surtidor, el estro en la espuma.» ¿Hablaba de la configuración geológica? «El valle, cuna acaso de la humanidad, es idílico; la llanura, monótona, pero grande, es didascálida.» ¿De los metales? «El oro nace noble; el hierro, apoteosis del trabajo humano, llega a serlo; aquél se vanagloria de su cuna, si no la deshonra; el hierro la hace olvidar.» Consideraba como un sueño la vida vegetal y repetía la bella frase de Herder: «la planta es el recién nacido que pende de los senos de la madre naturaleza». Distinguía los vegetales en tres tipos: foliáceo, ramificado y umbilífero. «El tipo foliáceo (observaba) crece gigante en los trópicos, donde la reina de las monocotiledóneas, la Palmera, representa el despotismo, azote humano de aquellas desiertas regiones. Desde aquel solitario pináculo corona todo; bien podría decirse que el negro es el reptil que se arrastra a sus pies.» De las flores, el clavel «es símbolo de traición, por lo abigarrado de sus colores y el almenado de sus hojas». De la rosa puede repetirse la célebre comparación de Ariosto, de la virgencita; mas solamente cuando se halla en estado de capullo, «pero cuando ha desplegado sus pétalos y desdeña el picor de la espina, se ostenta en la plenitud de sus colores y, satisfecha, invita a que se la coja con la mano, entonces es la mujer, completamente mujer, por no decir la *cocotte*, que hace gozar sin gozar ella y que finge el amor con el perfume, y la vergüenza con lo rojo de las hojas». Encontraba y comentaba las analogías entre ciertos frutos y ciertas flores, entre la fresa y la violeta, entre la naranja y la rosa. Admiraba «las lujuriantes espiras y la alegre arquitectura del racimo; la mandarina le parecía algo así como el noble *qui s'est donné la peine de naître;* el higo, al revés del villano, «burdo, hinchado, pero fructuoso». En el dominio animal, la araña era para él símbolo del *aislamiento primitivo;* la abeja, del *monaquismo;* la hormiga, del *republicanismo.* La araña (observaba con Michelet) es un *paralogismo viviente;* no puede alimentarse sin el auxilio de la tela, ni hacer la tela sin alimentarse. Consideraba inestéticos a los peces, «de estúpida apariencia, con el ojo borrado y el continuo boquear, que les hace parecer voraces. No así a los anfibios, que son muy interesantes para quien los mira;

la rana y el cocodrilo, el «alfa y la omega de la familia, parten de lo cómico, mejor aún, de lo bufo, para alcanzar lo sublime de lo horrible». Los pájaros son naturalezas estéticas por excelencia, «dueños de las tres actividades más geniales del ser vivo: el amor, el canto y el vuelo». Presentan contrastes y antítesis: «frente al águila, reina de los cielos, el cisne, manso rey de los estanques; junto al gallo, vanidoso y libertino, la humilde y monógama paloma; al pavo real, jactancioso, el pavo soso». En los mamíferos, la naturaleza compensa el defecto de la belleza pura con lo dramático, porque si no lanzan al aire el canto, comienzan a articular; si no tienen plumas de mil colores, presentan tintas profundas mejor fundidas, más nutridas de vida; si no son capaces del vuelo, corren de distinto modo. Y lo que más importa: comienzan a aparecer en ellos la fisonomía y la vida individuales. «Lo épico animal se hace cómico en el asno, en el *iniquœ mentis asellus;* idilio, en las bestias feroces; tragedia, en el toro de los Cafres, ese Codro bicornudo que, voluntariamente, se sacrifica al león para salvar la cornamenta». Y, como en los pájaros, son también interesantes aquí las antítesis: el cordero y el macho cabrío, que pueden llamarse Jesús y el Diablo; el perro y el gato, abnegación y egoísmo; la liebre y la zorra, la *Boba* y la *Intrigante*. Muchas y sutiles observaciones hacía Tari sobre la belleza humana y sobre la relativa de los sexos, concediendo a la mujer la ligereza, no hermosura: «belleza somática es equilibrio, y la mujer tiene un cuerpo de poco equilibrio, tanto, que fácilmente cae en la carrera; en la gestación, tiene piernas derrengadas, idóneo sostén del amplio vientre, y hombros curvos, que compensan el pecho abultado». Examinaba las distintas partes del cuerpo: «los cabellos crespos revelan la fuerza física, y los lisos la fuerza moral». Los «ojos azules, napoleónicos, tienen, a veces, la profundidad del océano; los verdes parecen ceñidos de triste fascinación; los grises son inindividuales, y los negros inindividualísimos»; una boca hermosa era definida por Heine: «dos labios bien rimados, pero a los enamorados se les antoja más bien una concha, de que la perla es el beso» (1).

(1) A. Tarí, *Lezioni d'Estetica generale*, recogidas por C. Scamaccia-Luvarà, Nápoles, 1884; *Elementi di Estetica*, compilación de J. Tommasuolo, íd., 1885.



¿Qué mejor modo de despedirnos con una sonrisa benévola de la estética metafísica de tipo alemán, que recordando esta extraña síntesis, casi campesina, que hacía de ella el buen vejete de Tari, «último sacerdote alegre de una estética arbitraria y confusionaria»? (1).

(1) V. Pica. *L'arte dell'Estremo Oriente*, Turín, 1894, pág. 13.

# XVII

## POSITIVISMO Y NATURALISMO ESTÉTICOS

El terreno perdido por la metafísica idealista fué conquistado, en la segunda mitad del siglo XVII, por la metafísica positivista y evolucionista; sustitución confusa de la filosofía con las ciencias naturales, amontonamiento de conceptos materialistas e idealistas, mecánicos y teleológicos, con coronación escéptica y agnóstica. Rasgo característico de esa dirección fué el desdén por la historia y en especial por la historia de la filosofía, faltando, de esta suerte, la continuidad en la serie formada con los esfuerzos seculares de los pensadores, que es condición de toda labor fecunda y de todo progreso verdadero. Positivismo y evolucionismo.

Spencer (que fué el mayor nombre del positivismo en aquel tiempo), discurriendo sobre Estética, ignora que toca problemas de los cuales todos estaban ya planteados y discutidos antes que él. «Ninguno, creo (dice ingenuamente al comienzo de su ensayo sobre la *Filosofía del estilo)*, ninguno ha dado nunca una teoría de conjunto sobre el arte de escribir» (en 1852). En los *Principios de Psicología* (1855), a propósito de los sentimientos estéticos, declara haber sabido la observación hecha sobre la relación del arte con el juego «por un autor alemán cuyo nombre no recuerda» (¡Schiller!). Si sus páginas de Estética hubieran sido escritas en el siglo XVII, tendrían un puesto humilde entre los primeros burdos intentos de especulación estética; en el siglo XIX no se sabe qué pensar de ello. En el ensayo sobre lo *Util y lo bello* (1852-1854) expone cómo lo útil se convierte en bello cuan- Estética de Heriberto Spencer.



do deja de ser útil, confirmándolo con el ejemplo de un castillo en ruinas que, inútil para los usos de la vida moderna, sirve de teatro a la fantasía y sirve de asunto para las pinturas con que adornar saloncillos; asigna como principio de la evolución de lo útil a lo bello el *contraste*. En el otro ensayo sobre la *Belleza de la figura humana* (1852), explica esta belleza como signo y efecto de la bondad moral. En el ensayo sobre la *Gracia* (1852) considera el sentimiento de lo gracioso como la simpatía por la fuerza, acompañada de *agilidad*. En el del *Origen de los estilos de la arquitectura* (1852-1854) descubre la belleza de la arquitectura en la *uniformidad* y *simetría*, ideas que podrían ser suscitadas en el hombre por el espectáculo del equilibrio corporal de los animales superiores, o, como en la arquitectura gótica, por la analogía con el mundo vegetal. En el escrito sobre el *Estilo* coloca la causa de la belleza estilística en la *economía del esfuerzo*. En el del *Origen y función de la música* (1857), teoriza la música como lenguaje natural de las pasiones, encaminado a aumentar la simpatía entre los hombres (1). En los *Principios de Psicología* afirma que los sentimientos estéticos provienen de la descarga de la energía exuberante en el organismo, y distingue varios grados, desde la sensación simple a la acompañada de elementos representativos, llegando hasta la percepción, que tiene elementos representativos más complejos, a la emoción, y, en fin, a aquel estado de conciencia que va más allá de las sensaciones y de las percepciones. La forma más perfecta del sentimiento estético se obtendría por el concurso de estas tres clases de goces, producto de la acción plena de las facultades respectivas, con la mínima sustracción debida a lo que hay de doloroso en la actividad excesiva. Pero es muy raro probar una excitación estética de tal suerte y fuerza; casi todas las obras artísticas son imperfectas, porque los efectos artísticos se entremezclan con los antiartísticos; ora la técnica es poco satisfactoria, ora la emoción no es de orden elevado. Las obras de arte que se entronizan en la admiración universal medidas con el criterio expuesto más arriba, deben relegarse a un grado comparati-

(1) *Essays, scientific, political and speculative*, 1858-1862 (traducción francesa, París, 1879, vol. III).

vamente bajo. «Comenzando por la epopeya de los griegos y por las representaciones que nos dan sus escultores de leyendas análogas, las cuales tienden a excitar sentimientos egoístas y ego-altruístas, y pasando a través de la literatura de la Edad Media, compenetrada igualmente de sentimientos inferiores, y a través de las obras de los viejos maestros, que compensan raramente con las ideas y sentimientos que inspiran, el desagrado que causan a nuestros sentidos, refinados en el estudio de las apariencias, y llegando, finalmente, a tantas celebradas obras del arte moderno, excelentes por la ejecución técnica, pero poco elevadas por la emoción que expresan y suscitan, como las escenas de batallas de Gérôme, que son, ora sensuales, ora sanguinarias;—las encontramos bien lejos en una o en otra de las cualidades requeridas, de la forma de un arte que corresponde a las más altas formas del sentimiento estético» (1). Despropósitos estos últimos de crítica artística, como las teorías expuestas más arriba, son sustituciones puramente verbalistas de palabra por palabra; de la palabra «facilidad» por la palabra «gracia, de la palabra «economía» por la de «belleza», y así sucesivamente. Queriendo, por lo demás, determinar de alguna manera la posición filosófica de Spencer, debe decirse que oscila entre el sensualismo y el moralismo, sin lograr jamás conciencia del arte en cuanto arte.

**Fisiólogos de la Estética: Allen, Helmholtz y otros.**

La misma oscilación se observa en otros escritores ingleses, como Sully y Bain, que, al menos, dan pruebas de mayor familiaridad con las cosas del arte (2). Allen, en sus muchos ensayos y en la *Estética fisiológica* (1877), recoge gran número de experiencias fisiológicas, que no sabemos el valor científico que puedan tener en Fisiología, mas podemos afirmar que en Estética no tienen ninguno. Conserva la distinción de actividades necesarias y vitales, y actividades de lo superfluo y del juego, definiendo el placer estético «concomitante subjetivo de la suma normal de la actividad, no di-

(1) *Principles of Psychology*. 1855; rehecha en 1870 (trad. franc., París, 1874-1875), P. VIII, c. 9, §§ 533-540.

(2) J. Sully, *Outlines of Psychology*. Londres, 1884; *Sensation and Intuition, Studies in Psychology and Æsthetics*, lvi, 1874; cfr. el artículo *Æsthetics* en la *Encyclopœdia Britannica;* Alex Bain, *The Emotions and the Will*, Londres, 1859; capítulo XIV.

rectamente en conexión con las funciones vitales, en los órganos terminales periféricos del sistema nervioso cerebro-espinal» (1). Los procesos fisiológicos que serían causa del placer del arte se presentan bajo otro aspecto por investigadores más recientes, los cuales afirman la dependencia de ese placer, no sólo «de la actividad del órgano visual y de los procedimientos musculares que se le asocian, sino de la participación de algunas entre las funciones más importantes del organismo, como la respiración, la circulación, el equilibrio, la acomodación muscular íntima. El arte habrá tenido origen, sin duda, en el goce que pudo experimentar «cualquier hombre prehistórico por respirar regularmente sin necesidad de readaptar sus órganos, cuando trazó, por primera vez, sobre un hueso o en barro, líneas que tenían entre sí intervalos regulares» (2). Las investigaciones físico-estéticas fueron cultivadas en Alemania por Helmoholtz, Brücke y Stumpf (3), que en general supieron ceñirse al campo de la óptica y de la acústica, suministrando aclaraciones a los procesos físicos de la técnica artística y de las condiciones a que se somete el placer de las impresiones visuales y auditivas, sin pretender disolver la Estética en la Física, antes bien, refiriéndose a la diversidad entre ambos órdenes de investigaciones. Asimismo los herbartianos degenerados fisiologizaron de grado acerca de las relaciones o formas metafísicas de que hablaba el maestro, y coquetearon, como se ha dicho, con el hedonismo de los naturalistas.

Método de las ciencias naturales en la Estética.

La superstición por las ciencias naturales se ha aliado generalmente (como sucede con todas las supersticiones) con una especie de hipocresía. Los gabinetes de química, de física y de fisiología, convertidos en antros de Sibilas, donde resonaban confiadas las preguntas más extrañas en torno

(1) *Physiological Æsthetics*, Londres, 1877. Artículos varios en *Mind*, volúmenes III, IV y V.

(2) Vernon Lee y C. Anstrutter-Thomson, *Beauty and Ugliness*, en la *Contemporary Review*, Oct.-Nov. 1897 (resumen en Arréat, *Dix années de philosophie*, páginas 80-85). De los mismos autores: *Le rôle de l'element moteur dans la perception esthétique visuelle, Mémoire et questionnaire soumis au IV*e *Congrès de Psychologie*, reimpresos en Imola, 1901.

(3) H. Helmholtz, *Die Lehre von der Tonempfindungen als physiologiche Grundlage für die Theorie der Musick*, 1863, 4.ª ed., 1877; Brücke-Helmohltz, *Principes scientifiques des beaux arts.*, ed. franc. París, 1881; C. Stumpf, *Tonpsychologie*, Leipzig. 1883.

a los más altos problemas del espíritu humano, muchos de los que, en realidad, hacían sus observaciones con el método intrínseco de la filosofía, se apresuraron a afirmar (o se hicieron la ilusión) de atenerse al *método de las ciencias naturales*.

Estética de Hipólito Taine

De esta ilusión o ficción es prueba la *Filosofía del arte*, de Hipólito Taine (1). Supongamos (dice Taine) que con el estudio de las artes de los distintos pueblos y de las distintas épocas, se llegase a definir la naturaleza y a establecer las condiciones de existencia de cada arte, y se tendrá entonces una explicación completa de las bellas artes y del arte en general, lo que se llama una Estética. Pero Estética histórica, no dogmática, que determine caracteres e indique leyes: «hace lo que la Botánica, que estudia con el mismo interés el naranjo y el laurel, el pino y abedul, pues ella misma es una especie de botánica aplicada, no a las plantas, sino a las obras humanas. Una Estética que siga «el movimiento general que acerca hoy día las ciencias morales a las naturales, y que dando a las unas los principios, las precauciones y la dirección de las otras, les comunica la misma solidez y les asegura el mismo progreso» (2). Preludio naturalista, seguido de definiciones y doctrinas que son las mismas que se encuentran en filósofos no garantizados por el método naturalista, y también en los menos cáutos de entre tales filósofos. Porque, según Taine, el arte es imitación, imitación así hecha, que haga sensible el *carácter esencial* de los objetos; esto es: «una cualidad de la que todas las demás, o al menos muchas de las demás, derivan, siguiendo coligamentos fijos». El carácter esencial de un león consiste, por ejemplo, en ser «un gran carnívoro», lo que determina la conformación de todos sus miembros; el carácter esencial de Holanda consiste en ser «una tierra formada por aluviones». Por estas razones el arte no está restringido a objetos que existan en la realidad, pudiendo, como la arquitectura y la música, representar caracteres esenciales sin objetos naturales correspondientes (3).

---

(1) *Philosophie de l'art*, 1866-1869 (4.ª ed., París, 1885).
(2) Ob. cit., I, páginas 13-15.
(3) Ob. cit., I, páginas 17-54.

Metafísica y moralismo en Taine.

Ahora bien: estos caracteres esenciales del carnívoro y del aluvión, ¿en qué difieren sino en la extravagancia de los ejemplos de los «tipos» y de las «ideas» que la Estética intelectualista o metafísica había considerado siempre como contenido propio del arte? El mismo Taine nos hace salir de toda duda sobre el particular diciendo que «ese carácter es lo que los filósofos llaman «esencia de las cosas», y en fuerza de lo cual afirman que el arte tiene por objeto manifestar la esencia de las cosas». Taine, por su cuenta, no quiere servirse de la palabra «esencia», que es «técnica» de la palabra, pero no del concepto que la palabra significa (1). Dos caminos (dice aún Taine, como hubiera podido decirlo un Schelling) conducen a la vida superior del hombre, a la contemplación: el camino de la ciencia y el camino del arte. «La primera, investigadas las causas y leyes fundamentales de la realidad, las expresa en fórmulas exactas y en términos abstractos; el segundo manifiesta estas causas y leyes, no con definiciones áridas, inaccesibles para el vulgo e inteligibles solamente por los especialistas, sino de modo sensible y dirigiéndose, no sólo a la razón, sino a los sentidos y al corazón del hombre más ordinario, y tiene la propiedad de ser elevado y popular a la vez; manifiesta lo que tiene de más alto, y lo manifiesta a todos» (2).

Las obras de arte, para Taine como para los estéticos de la escuela hegeliana, se disponen a lo largo de una *escala de valores*, de tal suerte que habiendo comenzado él declarando absurdo todo juicio del gusto (a cada uno su gusto), acaba con la afirmación de «que el gusto personal no tiene valor alguno»; que hay que abstraerlo y establecer un rasero común para indicar progresos y desviaciones, eflorescencias y degeneraciones, para aprobar y desaprobar, alabar o censurar (3). La escala de valores por él establecida es doble o triple, construída según el *grado de importancia* del carácter o la mayor o menor generalidad de la idea, y el grado del *efecto benéfico (degré de bienfaisance)*, o el mayor y menor valor moral de la representación, dos grados, que serán as-

(1) *Philosophie de l'art*, I, pág. 37.
(2) Ob. cit., I, pág. 54.
(3) Ob. cit., II, pág. 277.

pectos de una cualidad única, de la fuerza, considerada ora en sí misma, ora en relación con las demás, y después según el grado de *convergencia de los efectos*, o sea de la plenitud de la expresión, de la armonía entre idea y forma (1). Esta doctrina intelectualista, moralista y retórica, se ve interrumpida a cada paso por las protestas naturalistas consabidas. «Nosotros, según nuestra costumbre, estudiaremos esto como naturalistas, metódicamente, con el análisis, y trataremos de llegar, no a un himno, sino a una ley» (2); como si esto bastase para cambiar la sustancia del método empleado y de la doctrina expuesta, Taine se abandona hasta a tratados y soluciones dialécticas, afirmando que en el período primitivo del arte italiano, en la pintura de Giotto, había el alma, pero no el cuerpo (tesis), que en el Renacimiento, en la pintura de Verrocchio y otros, si hubo el cuerpo, no así el alma (antítesis); en el siglo XVI, con Rafael, se armonizan expresión y anatomía, alma y cuerpo (síntesis) (3).

**Gustavo Teodoro Fechner. Estética inductiva.**

Las mismas protestas y análogo procedimiento se encuentran en el alemán Gustavo Teodoro Fechner. En la *Introducción a la Estética* (1876), Fechner dice que él «renuncia a la tentación de determinar conceptualmente la esencia objetiva de lo bello», porque no quiere hacer una Estética metafísica desde lo alto *(von oben)*, sino una Estética inductiva desde abajo *(von unten);* y andar en busca de la claridad, no de elevación; la Estética metafísica debe ser a la inducción lo que la Filosofía de la naturaleza es a la Física (4). E inductivamente procediendo, descubre una larga serie de leyes y principios estéticos: *el umbral estético*, *el auxilio o acrecentamiento*, *la unidad en la variedad*, *la falta de contradicciones*, *la claridad*, *la asociación*, *el contraste*, *la consecuencia*, *la conciliación*, *el justo medio*, *el uso económico*, *la persistencia*, *el cambio*, *la medida*, y así sucesivamente. Este caos se exhibe en tantos capítulos alegre y orgulloso de mostrarse tan físico y tan confuso.

**Los experimentos.**

Describe además los experimentos que aconseja realizar al tenor siguiente: Tómense diez rectángulos de cartón blan-

(1) *Philosophie de l'art*, II, páginas 257-400.
(2) Ob. cit., II, páginas 257-258.
(3) Ob. cit., II, pág. 393.
(4) *Vorschule der Æsthetick*, 1876 (2.ª ed. Leipzig, 1897-1898).

co y de superficie casi igual (80 milímetros por 80), pero de distinta proporción de lados, desde la relación de 1 : 1 a la de 2 : 5, comprendida la relación de la sección áurea 21 : 34. Pónganse sin orden sobre una mesa negra y llámense a personas de caracteres y condiciones más opuestos, pero pertenecientes todas ellas a las clases cultas. Aplicando el método de la selección, haciendo abstracción del pensamiento sobre un orden determinado, pregúntese a cada persona que indique cuál de aquellos rectángulos produce en ella impresión más agradable y cuál más desagradable. Anótense las respuestas, divídanse por individuos masculinos y femeninos, y háganse tablas de cifras para ver qué resulta.—Fechner confiesa que, por lo común, en estos experimentos los interrogados hacían reservas, no sabiendo (como es natural) resolverse hacia el placer o el disgusto, sino refiriendo el objeto a un uso determinado. A las veces rehusaban abiertamente el juicio; casi siempre éste era vago y perplejo; y en una segunda observación, se recibían de los mismos individuos respuestas realmente distintas de las que habían dado antes. Pero los errores sábese que se compensan; aquellas tablas enseñan, de todas suertes, que gustan las formas rectangulares más próximas al cuadrado, y que el rectángulo gusta en la proporción próxima al cuadrado de 21 : 34 (1). Este método se ha definido con exactitud «una media de juicios arbitrarios de una suma arbitraria de personas escogidas arbitrariamente» (2). Fechner comunica entonces (siempre por medio de tablas) los resultados de su estadística, sacada de no sé cuántos catálogos de pinacotecas, y relativa a las dimensiones y a los formatos de los cuadros en contra de los asuntos pintados en ellos (3).

Trivialidad de las ideas de Fechner sobre el Arte.

Ahora que, cuando quiere decir qué es lo bello, tiene que recurrir al viejo método especulativo que le ayude, bien o mal, aunque lo haga preceder de la protesta de que el concepto de lo bello es para él «un mero expediente *(Hülfsbegriff)* conforme al uso lingüístico, para indicar brevemente lo que reúne las condiciones predominante del placer inme-

(1) *Vorschule der Æsthetik*, I, cap. 19.
(2) Schasler, *Krit. Geschichte d. Æsth.*, pág. 1.117.
(3) *Vorschule der Æsthetik*, II, páginas 273-314.

diato» (1). Distingue tres significados de la palabra «bello»: una belleza en sentido amplio, que es lo agradable en general; una belleza en sentido estricto, que es un placer más elevado, pero siempre sensible, y una belleza en sentido estrechísimo, la verdadera belleza, que es «lo que no sólo agrada, sino que tiene el *derecho* de agradar, tiene *valor* en el placer», cruzándose en ella los conceptos de lo bello (agradable) y de lo bueno (2). Lo Bello, en suma, es lo que debe agradar objetivamente, y en cuanto tal corresponde a lo bueno de las acciones. «Lo Bueno (dice Fechner, que era a veces artista y poeta) es como el hombre serio, ordenador de toda su vida doméstica, que pondera presente y porvenir y se dispone a sacar ventaja de todas las eventualidades; la Belleza es su esposa lozana que cuida el presente, teniendo en cuenta la voluntad del marido; lo Agradable es el niño, todo sentidos y juegos; lo Util, el criado que presta servicios manuales a los amos y que recibe el pan en la medida que lo merece. Lo Verdadero, en fin, es como el predicador y maestro en la familia, predicador en la fe, maestro en el saber; presta luz al Bien, una mano a lo Util, y tiene un espejo ante la Belleza» (3). Al hablar del Arte, resume todas las leyes y reglas esenciales de éste en las siguientes: 1.ª Procure el arte representar una idea excelente o, por lo menos, interesante. 2.ª Exprésela por medio del material sensible del modo más conveniente a su contenido. 3.ª Entre los distintos medios de representación convenientes, prefiera los que, considerados en sí mismos, son más agradables que los demás. 4.ª Observe el mismo procedimiento en todos los detalles. 5.ª Cuando se presenten conflictos entre estas reglas, hágase que cedan una u otra, de modo que se obtenga el mayor placer posible y, a la vez, el más rico de valor *(das grösstmögliche und werthvollste Gefallen)* (4). Pero ¿por qué Fechner, que conocía esta teoría (como él la llama) eudomonística de lo Bello y del Arte (5), se sometía luego a la fatiga de enumerar principios y leyes, a hacer experimentos y construir

(1) *Vorschule der Æsthetik*, pref., pág. IV.
(2) Ob. cit., I, páginas 15-30.
(3) Ob. cit., I, pág. 32.
(4) Ob. cit., II, páginas 12-13.
(5) Ob. cit., I, pág. 38.

tablas, cosas en efecto inútiles para demostrarla o ilustrarla? Se ha llegado a pensar casi que tales operaciones pseudocientíficas eran para él y sus discípulos un pasatiempo no más importante que el de hacer solitarios o el de coleccionar sellos.

Ernesto Grosse. Estética especulativa y Ciencia del arte.

Otro ejemplo de la superstición por las ciencias naturales puede verse en el libro del profesor Ernesto Grosse, *Los orígenes del arte* (1). Grosse, despreciador de todas las investigaciones filosóficas sobre el arte, que considera y llama en bloque «Estética especulativa», invoca una Ciencia del arte *(Knnstwissenschaft)* que extraiga las leyes de la colección de hechos históricos hasta ahora recogidos. A cuyo propósito es de opinión que al material propiamente histórico debe añadirse el etnográfico y prehistórico, no pudiéndose, según él, obtener leyes verdaderamente generales donde el estudio se circunscriba al arte de los pueblos cultos, «como sería imperfecta una teoría de la generación que se fundara exclusivamente en las formas que reviste, principalmente entre los mamíferos» (2). Pero también Grosse, después de manifestar su desprecio por la Filosofía y sus propósitos de científico naturalista, en seguida, como Taine y como Fechner, tropieza con dificultades. No hay salida; para estudiar los hechos *artísticos* de los pueblos primitivos y salvajes, hay que partir necesariamente de un concepto cualquiera del arte. Todas las metáforas naturalistas y los lenitivos de palabras a que recurre Grosse no sirven para ocultar la naturaleza del procedimiento que emplea, tan semejante, por desgracia, al de la desdeñada Estética especulativa. «Como un viajero que quiera explorar un país extranjero, si no posee al menos una representación general de la situación de éste y de la dirección de su camino, debe temer que pueda extraviarse del todo, así nosotros también necesitamos, antes de consagrarnos a nuestras investigaciones, de una orientación general y preliminar sobre la esencia de los fenómenos *(über das Wesen der Erscheinungen)* a los cuales debemos dirigir nuestra atención.» Cierto que se obtendrá, a lo sumo, «una respuesta exacta y concluyente a la pregunta termina-

(1) *Die Anfänge der Kunst*, Friburgo en Brisgobia, 1894.
(2) Ob. cit., pág. 19.

das las indagaciones, por empezar todavía. La característica que se busca al principio... puede al fin modificarse notablemente; no se trata ¡ay! de imitar a los viejos estéticos; se trata sólo de dar una definición que sea como un armazón provisional, que se destruirá después de la construcción de edificio» (1). Palabras, palabras y siempre palabras; lo que de ideas generales y de leyes artísticas hay en el libro, lo ha extraído Grosse, no estudiando los testimonios de los viajeros de los pueblos salvajes, sino especulando sobre las formas del espíritu. Así (¡cómo no!) ha interpretado las unas con el auxilio de las otras. Por lo que se refiere a la definición que acoge, Grosse considera la actividad estética como la que en su desarrollo y en sus efectos tiene inmediato valor de sentimiento *(Gefühlswerth)* y en sí misma su finalidad. La actividad práctica y la actividad estética son dos opuestos entre los cuales se interpone, como término medio, la actividad del juego, que, como la práctica, tiene un fin externo, pero que, como la estética, encuentra el goce, no en el fin, mediocremente insignificante, sino en la actividad misma (2). Al fin de su libro nota que, por lo común, entre los pueblos primitivos, la actividad artística no suele ir acompañada de la práctica, y que el arte comienza siendo social para trocarse en individual solamente en los tiempos cultos (3).

**Estética sociológica.**

Las estéticas de Taine y de Grosse se han llamado también *sociológicas*. Pero como no sabemos qué cosa es la Sociología como ciencia, debemos conducirnos hacia la superstición sociológica, como hemos hecho hacia la naturalista, dejando a un lado los prólogos y los propósitos impracticables para ver qué han afirmado por objetiva necesidad sus autores y qué direcciones posibles han adoptado o entre qué otras han fluctuado, en cuyo examen, dando de mano el caso corriente en que lejos de construir una Estética se ha recogido una serie de hechos acerca de la historia del arte y la historia de la civilización. Algún reformador social, como Proudhon, ha renovado en nuestros tiempos la condenación de Platón o el moralismo mitigado de la antigüedad y de la

**Proudhon.**

---

(1) *Die Anfänge der Kunst.*, páginas 45-46.
(2) Ob. cit., páginas 46-48.
(3) Ob. cit., páginas 293-301.

Edad Media. Proudhon rechazaba la fórmula del arte por el arte, y consideraba a éste como cosa sensual y de deleite, subordinado al fin jurídico y económico; poesía, escultura, pintura, música, novelas, historias, comedias, tragedias, no tenían para él más misión que la de exhortar a la virtud y alejar del vicio (1). En el desenvolvimiento de la *simpatía social* consistirá, según quien ha sido tan celebrado como el fundador de la Estética sociológica; al decir de un crítico

M. Guyau.

francés, comienza con Guyau la tercera etapa de la Historia de la Estética, doctrina del ideal en Platón y luego de la percepción en Kant, en Guyau, es «Estética de la simpatía social». En los *Problemas de la Estética contemporánea* (1884) combate la teoría del juego para sustituirla con la de la Vida; la obra póstuma *El arte desde el punto de vista sociológico* (1889), determina con más precisión que la vida de que se habla es la vida social (2). Lo bello, si es lo agradable intelectual, no puede identificarse ciertamente con lo útil, que no es lo agradable, si no rebusca de lo agradable; mas la utilidad (y así cree Guyau que corrige a la vez a Kant y a los evolucionistas) no excluye siempre la belleza, y con frecuencia antes forma su grado inferior. El estudio del arte no entra todo en la Sociología; entra sólo «en gran parte» (3), porque el arte tiene dos fines distintos: el primero, producir impresiones agradables (de colores, sonidos, etc.), y aquí se halla en presencia de leyes científicas, en gran parte incontestables; bajo este aspecto, la Estética tiene contacto con la física (óptica, acústica, etc.), con las matemáticas, con la fisiología, con la psicofísica. La estatuaria, en efecto, descansa especialmente en la anatomía y fisiología; la pintura, en la anatomía, fisiología y óptica; la arquitectura, en la óptica (sección áurea, etc.); la música, en la fisiología y en la acústica; la poesía, en la métrica, cuyas leyes más generales son acústicas y fisiológicas. Pero el segundo fin del arte es producir fenómenos *de inducción psicológica*, que dan lugar a ideas y sentimientos de naturaleza más compleja (simpatía por los personajes

---

(1) *Du principe del l'art et de sa destination sociale*, París, 1875.

(2) M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, 1889 (3.ª ed. París, 1895); *Les problèmes de l'Esthétique contemporaine*, París, 1884. Cfr. Fouillée, pref. de *L'art au point*, etc. páginas XLI-XLIII.

(3) *L'art au Point de vue sociologique*, pref. pág. XLVII.

representados, interés, piedad, indignación, etc.); en una palabra, todos los sentimientos sociales que la convierten en «expresión de la vida». De aquí dos tendencias que en ella se observan: una a las armonías, a las consonancias, a todo lo que deleita el oído y la vista; otra, a transfundir la vida en el dominio del arte. El genio, el verdadero genio, está destinado a equilibrar las dos tendencias, pero los decadentes y los desequilibrados prescinden en el arte del fin social de la simpatía, sirviéndose de la simpatía estética contra la simpatía humana (1). Traduciendo todo esto al lenguaje que ahora nos es bien familiar, diremos que Guyau admite un arte meramente hedonista, al que sobrepone otro arte también hedonista, pero servicial con la moralidad. — La misma polémica contra los decadentes, los desequilibrados y los individualistas está sostenida por otro escritor, Nordau, el cual asigna al arte el oficio de restablecer la vida integral en el fraccionamiento y en la especialización característica de la sociedad industrial, y quiere que el arte por el arte, el arte simple, expresión de estados internos y objetivación de los sentimientos del artista, existe en el mundo, pero que sea «el arte del hombre cuaternario, del hombre de las cavernas» (2). Max Nordau.

Podría llamarse también naturalista a la Estética nacida de la doctrina del genio como degeneración, que debe su fortuna a Lombroso y su escuela. El jugo de esa doctrina consiste en el siguiente razonamiento: — «Los grandes esfuerzos mentales, la absorción total en un pensamiento dominante producen con frecuencia trastornos fisiológicos en el organismo, o debilidad y atrofia de algunas funciones vitales. Ahora bien; estos desórdenes entran en el concepto patológico de enfermedad, degeneración, locura; luego la genialidad se identifica con la locura, con la degeneración y con la enfermedad. — Silogismo de lo particular a lo general, de un término a otro, según la lógica tradicional *nont est consequentia*. Pero con sociólogos a lo Nordau y con Lombroso y su escuela, hemos llegado al límite extremo que sépara el error decoroso del grosero, que se llama despro- Naturalismo. C. Lombroso.

(1) *L'art au Point de vue sociologique*, passim, esp. c. 4; cfr. páginas 64, 85, 380.

(2) Max Nordau, *La funzione sociale dell'arte*, 2.ª ed., Turín, 1887.

pósito. — Nada menos que una confusión entre el análisis científico y la indagación o descripción históricas puede verse en las elucubraciones de ciertos sociólogos y etnógrafos, como, por ejemplo, Carlos Bücher, quien, estudiando la vida de los pueblos primitivos, afirma que poesía, música y trabajo estaban fundidos en un solo acto, es decir, que poesía y música estaban destinadas a regular juntas el ritmo del trabajo (1). Esto será verdadero o falso, importante o no históricamente, pero nada tiene que ver con la ciencia estética. Igualmente, Andrés Lang opina que la doctrina acerca del origen del arte como expresión desinteresada de la facultad mimética, no se encuentra confirmada en lo que se conoce del arte primitivo, decorativo más bien que expresivo (2). ¡Como si el arte primitivo, que es un hecho para interpretar, pudiera convertirse nunca en criterio de interpretación!

**Regresión de la lingüística.** El mal entendido naturalismo ha producido pésimos efectos hasta en la lingüística, en la que, en los tiempos más cercanos a los nuestros, se echarían de menos las profundas investigaciones de la época de los Humboldt, continuadas por Steinthal, que, a su vez, no logró formar una verdadera escuela. Popular e impreciso, Max Müller sostiene la indivisibilidad de palabra y pensamiento, confundiendo, o no distinguiéndolo al menos, el pensamiento estético del lógico, si bien en cierto pasaje dice que la formación de los nombres tiene más estrecho parentesco con el ingenio *(wit)*, en el significado de Locke, que no con el juicio. Sostiene además que la ciencia del lenguaje no es ya histórica, sino natural, porque el lenguaje no es invención del hombre; dilema de «histórico» y «natural», que fué debatido y resuelto en distintos sentidos y con poco fruto (3). Otro filólogo, Whitney, polemizando contra la teoría «milagrosa» de Müller, negaba que el pensamiento fuera indisoluble de la palabra; el sordomudo no habla (observaba), pero piensa; el pensamiento no es función del nervio acústico. Whitney retornaba de esta manera a la doctrina antigua de la palabra como signo o medio de

---

(1) Karl Bücher, *Arbeit u. Rhythmus*, 2.ª ed., Leipzig, 1889.

(2) *Custom and Myth*, pág. 276, cit. por Knight, *The philosophy af Beautiful*, I, páginas 9-10.

(3) *Lectures on the Sciencie of Language*, 1861 y 1864 (trad. franc. *La science du language*, París, 1867).

expresión del pensamiento humano, sujeta a la voluntad, resultante de una síntesis de facultades, esto es, de la capacidad de adaptar inteligentemente los medios al fin (1). El espíritu filosófico se reaviva con el libro de Paul, *Principios de la historia del lenguaje* (1880) (2), por cuanto el autor se defiende de la temible acusación de hacer filosofía, y busca una nueva denominación para evitar la tan desacreditada de «filosofía del lenguaje». Mas si Paul se muestra indeciso acerca de las relaciones entre Lógica y Gramática, tiene el mérito de haber restaurado la identificación hecha por Humboldt de la cuestión del origen y de la naturaleza del lenguaje, reafirmando que el lenguaje nace allí donde se habla. Y le alcanza otro mérito: el de haber criticado definitivamente la Etnopsicología *(Völkerpsychologie)* de Stheintal y de Lazurus, mostrando que no existe una psiquis colectiva y que no hay lenguaje sino en el individuo. A la Etnopsicología, a esta ciencia inexistente, acerca por el contrario, el lenguaje, la mitología y el hábito, Wundt (3), que en su última obra, consagrada precisamente al lenguaje (4), comete la equivocación de realzar las excentricidades de Whitney, y de encarecer como «teoría del milagro» *(Wundeatheorie)* la gloriosa doctrina inaugurada por Herded y por Humboldl, a los que acusa de «mística oscuridad» *(mystiche Dunkel)*. Aquella doctrina (dice Wundt) podía tener alguna justificación hasta que el principio evolucionista no llegase al pleno triunfo en su aplicación a la naturaleza orgánica en general y al hombre en particular. No tiene sentido alguno del oficio desempeñado por la fantasía y de la verdadera relación que corre entre pensamiento y expresión, ni ve diferencia sustancial entre la expresión en sentido naturalista y la expresión en sentido lingüístico y espiritual. Considera el lenguaje como forma especial, peculiarmente desenvuelta de las manifestaciones vitales fisiopsicológicas y de los movimientos expresivos animales, de cuyos hechos el

Señales de renovación: E. Paul.

La lingüística de Wundt.

(1) Vill. Dwight Whitney, *The life and growth of Language*, Londres, 1875 (trad. ital. Milán, 1876).

(2) Hermann Paul, *Principien der Sprachgeschichte*, 1880 (2.ª ed. Halle, 1886).

(3) W. Wundt. *Ueber Wege u. Ziele d. Völkerpsychologie*, Leipzig, 1886.

(4) *Die Sprache*, Leipzig, 1900, 2 vols. (1.ª parte de la *Volkerpsychylogie, Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythus und Sitte)*.

lenguaje se desenvuelve continuamente, tanto, que fuera del concepto general del movimiento expresivo *(Ausdrucksbewegung)* «no hay ninguna nota específica que lo limite de manera no arbitraria» (1). La filosofía de Wundt descubre su lado débil al mostrarse impotente para comprender el problema del lenguaje y del arte. En la *Etica*, del mismo autor, se presentan los hechos estéticos como una mescolanza de elementos lógicos y éticos; se niega una especial ciencia normativa estética, no por la buena y verdadera razón de que las «ciencias normativas» no han lugar, sino porque aquella ciencia se resolvería, al decir suyo, en dos ciencias de la Lógica y de la Etica (2), que es tanto como afirmar inexistente la Estética misma y negar la originalidad del arte.

(1) *Die Sprache*, passim: cfr. I, páginas 31 y siguientes; II, págs. 599, 603, 609.
(2) *Ethik* [2], Stuttgart, 1892, pág. 6.

## XVIII

### PSICOLOGISMO ESTÉTICO Y OTRAS DIRECCIONES RECIENTES

Neocriticismo y empirismo.

A la consideración hedonista, psicológica y moralista del arte, no acertó a contener y a hacer oposición el movimiento neocrítico y neokantiano, que no obstante trató de salvar, de la mejor manera, entre el naturalismo y materialismo invasores, el concepto del espíritu (1). El neocriticismo ha heredado de Kant la escasa inteligencia por la fantasía creadora, y no parece que fuera de la intelectiva tenga noticia de otras formas de conocimiento.

Entre los primeros filósofos de alguna importancia que se adhirieron en Alemania al sensualismo y psicologismo estéticos, figura Kirchmann, promovedor del llamado realismo y autor de una *Estética sobre base realista* (1868) (2). En su doctrina, el hecho estético es la imagen *(Bild)* de una *realidad;* pero imagen *animada (seelenvolles)*, *purificada* y reforzada, o sea *idealizada* y distinguida en imagen del placer, que es lo Bello, y en imagen del dolor, que es lo Feo. Lo Bello da lugar a una triple variedad o modificación, determinándose, según el contenido, como sublime, cómico, trágico, etc.; según la imagen, como bello de naturaleza y bello de arte; según la idealización, como idealista y naturalista, formal y espiritual, simbólico y clásico. No habiendo penetrado la índole de la objetivación estética, Kirchmann construye una nueva categoría psicológica de *sentimientos ideales* o *apa-*

(1) A. F. Lange, *Geschichte des Materialismus, u. Kritik seiner Bedeutung i. d. Gegenwart*, 1866.
(2) J. H. v. Kirchmann, *Æsthetik auf realisticher Grundlage*, Berlin, 1868.

*rentes,* que vendrían suscitados por las imágenes artísticas y presentarían una atenuación de los mismos sentimientos de la vida real (1).

Metafísica convertida en Psicología: Vischer.

A la evolución o involución de los herbartianos en fisiólogos del placer estético, correspondió una análoga evolución o involución de los idealistas, que se apoyaron en el psicologismo. Entre los cuales hay que recordar, en primer término, al viejo Teodoro Vischer, que en una autocrítica por él publicada consideró la Estética como «unión de mímica y de armónica» *(vereinte Mimik und Harmonik)*, y lo Bello como «armonía del universo», que no se realiza nunca en el hecho, porque se realiza solamente en lo infinito. Cuando parece que se aprehende en lo Bello, se padece una ilusión, ilusión trascendente en que descansa la esencia de la obra estética (2). Su hijo, Roberto Vischer, introdujo la palabra *Einfühlung* para designar la vida que el hombre infunde en las cosas naturales mediante el proceso estético (3). Contra el asociacionismo, y en favor de un teleologismo natural inmanente en lo Bello, escribió Volkelt, tratando del *Símbolo* (4) y uniendo la simbólica con el panteísmo. El herbartiano

E. Siebek.

Siebeck (1875), abandonada la teoría formalista, trataba de explicar el hecho de la belleza con el concepto de la *aparición de la personalidad* (5). Distinguía objetos que agradan por el solo contenido (placeres sensibles), otros que placen por la sola forma (hechos morales) y otros, finalmente, que agradan por la conexión de contenido y forma (hechos orgánicos y estéticos). En los hechos orgánicos, la forma no está fuera del contenido, pero es la expresión de la recíproca acción y del ayuntamiento de los elementos constitutivos; en los hechos estéticos, por el contrario, la forma está fuera del contenido y es casi superficie de éste; no medio para el fin, sino fin en sí mismo. La intuición estética es relación entre lo sensible y lo espiritual, entre materia y espíritu, y por ello forma, en cuanto apariencia de la personalidad. El

(1) *Æsth. auf real. Grund.*, I, páginas 54-57; v. *Teoría*, pág. 122.

(2) *Kritische Gange*, V, páginas 25-26, 131.

(3) R. Vischer, *Ueber das optische Formgefühl*, Leipzig, 1873.

(4) *Der Symbol-Begriff in der neuesten Æsthetik*, Jena, 1876.

(5) *Das Wesen d. æsth. Anschauung*, Psychologische Untersuchungenz. Theorie d. Schönen u. d. Kunst, Berlín, 1875.

placer estético nace de la conciencia, que tiene el espíritu de volverse a encontrar a sí mismo en lo sensible. Y si en las cosas naturales e inanimadas la personalidad se introduce por el contemplador, en la figura humana, por el contrario, aparece por sí misma. Siebeck imita de los metafísicos idealistas la teoría de las modificaciones de lo bello, en las cuales sólo lo bello puede mostrarse concretamente, como el hombre existe únicamente como hombre de una determinada raza y pueblo. Lo sublime es aquella especie de bello en el que se pierde el momento formal de la circunscripción; de aquí lo ilimitado que es una especie de infinidad extensiva e intensiva; lo trágico nace cuando no se da la armonía, pero es resultado de un conflicto o de un desarrollo; lo cómico es una relación de pequeño a grande, etc. Por estas huellas idealistas y por mantenerse dentro de lo absoluto kantiano y herbartiano del juicio de gusto, no puede decirse que la Estética de Siebeck sea meramente psicológica y empírica y sin algún elemento filosófico. En el mismo caso se halla Díez, el cual, con su *Teoría del sentimiento como fundamento de la estética* (1892) (1), quiere explicar la actividad del arte como vuelta al *ideal del sentimiento (Ideal des fühlenden Geistes)*, paralela a la ciencia (ideal del pensamiento), a la moral (ideal del querer) y a la religión (ideal de la personalidad). Pero ¿qué es este sentimiento? ¿El empírico sentimiento de los psicólogos, irreductible a ideal o la mística facultad de la comunicación y conjunción con lo Infinito y lo Absoluto? ¿El absurdo «valor del placer» de Fechner o el «juicio» *(Urtheilskraft)* de Kant? Diríase que a estos y a los demás escritores, todavía dominados por tendencias metafísicas, les falta el valor de las propias ideas; se sienten en ambiente hostil y hablan a medias o intentan transacciones. El psicólogo Jodl admite los sentimientos elementales estéticos descubiertos por Herbart, y los define «excitaciones inmediatas que no descansan sobre una actividad asociativa o reproductiva o sobre la imaginación», con lo que, «en último análisis, conducirán a los mismos principios» (2). M. Díez.

(1) Max Díez, *Teorie des Gefühls z. Bregründung d. Æsthetik*, Stuttgart, 1892.

(2) Friedr. Jodl, *Lehrb. der Psychologie*, Stuttgart, 1886, § 53, págs. 404-414.

Dirección psicológica. Teodoro Lipps

La dirección meramente psicológica y asociacionista se manifiesta claramente en el profesor Teodoro Lipps y en su escuela. Lipps critica y rechaza las teorías estéticas: *a)* del juego; *b)* del placer; *c)* del arte como reconocimiento de la vida real, aunque sea desagradable; *d)* de la emotividad o sacudimiento pasionales; *e)* del sincretismo, por el cual se atribuye al arte, juntamente con las del juego y del placer, una secuela de otros fines (reconocimiento de la vida en su realidad, revelación de la individualidad, conmoción, liberación de un peso, desenvolvimiento libre de la fantasía). La teoría sustentada por Lipps no es en el fondo muy distinta de la de Jouffroy, ya que se cimenta en la tesis de que lo bello artístico sea lo *simpático*. «El objeto de la simpatía es nuestro yo objetivado, traspuesto en los demás, y por eso, vuelto a encontrar en ellos. Nos sentimos en los demás y sentimos a los *demás* en nosotros. En los demás nos sentimos felices, libres, engrandecidos, elevados o todo lo contrario. El sentimiento estético de simpatía es, no sólo un *modo* de goce estético, sino el mismo goce estético. Todo goce estético está fundado, en último análisis, única y simplemente, en la simpatía; hasta aquel que nos dan las líneas y formas geométricas, arquitectónicas, tectónicas, cerámicas, etcétera». Siempre que en la obra de arte topamos con la personalidad (no ya un defecto del hombre, sino algo positivamente humano) que esté de acuerdo o halle resonancia en las posibilidades y tendencias de nuestra vida y actividad vitales; siempre que nos encontremos con lo positivo humano, objetivo, puro y libre de todos los intereses reales que están fuera de la obra de arte y cual sólo el arte puede representar, y la contemplación estética reclama el acuerdo, la resonancia, nos llenan de beatitud. El valor de la personalidad es valor ético. Fuera de ella no hay otra posibilidad y circunscripción de lo ético. Por lo que todo goce artístico y estético es goce de algo que tiene valor ético *(eines ethisch Werthwollen)*, no como elemento de un complejo, sino como objeto de la intuición estética (1).

Carlos Gross.

La actividad estética está, por tal modo, privada de cual-

(1) *Komih und Humor, Eine psychol Æsth. Untersuch.*, Hamburgo-Leipzig, páginas 223-227.

quier valor propio, recibiendo uno de reflejo de la moralidad. Sin detenernos en los discípulos de Lipps (como Stern y otros) (1) y en los pensadores de dirección análoga (entre ellos Biese, teorizante del antropomorfismo y de la metáfora universal (2), y en Conrado Lange, defensor de la tesis de que el arte es una *autoilusión consciente)* (3), citaremos al profesor Carlos Groos (1892), que se aproxima, en cierta manera, al concepto del acto estético en cuanto valor teórico (4). Entre los dos polos de la conciencia, la sensibilidad y el intelecto, corren varios grados intermedios, a los cuales pertenece la intuición o imaginación, que tiene como producto la *imagen* o *apariencia (Schein)* que media entre la sensación y el concepto. La imagen es plena como la sensación, pero ordenada como el concepto; no tiene la riqueza inagotable de aquélla ni tampoco la pobreza y desnudez de éste. E imagen y apariencia es el hecho estético, que no se distingue de la imagen simple y ordinaria en la calidad, sino solamente en la intensidad; la imagen estética es la misma imagen simple cuando ocupa el *vértice de la conciencia.* Por la conciencia pasan las representaciones como pasa presurosa por un puente la gente que va a sus negocios; cuando el que pasa se detiene en el puente y contempla el espectáculo, entonces es día de fiesta y se produce la obra estética. La cual no es, pues, pasividad, sino actividad; es *imitación interna (innere Nachahmung)*, según la fórmula que adopta Groos (5). A cuya teoría habría que objetar que todas las imágenes, en cuanto sean verdaderamente tales, deben alcanzar, al menos por un instante, el vértice de la conciencia, y que la simple imagen, o es también producto de actividad no menos que la estética, o no es verdadera y propia imagen. Sería además cosa de objetar que la determinación de la imagen como algo que participa de las sensaciones y del concepto, puede reconducir a la intuición intelectual y a las demás misterio-

(1) Paul Stern, *Einfühlung u. Association i. d. neueren Æsth.*, 1898 en los *Beiträge z. Æsth.*, ed. por Lipps y R. M. Werner. (Hamburgo-Leipzig.)

(2) Alfr. Biese, *Das Association princip. u. d. Anthropomorphismus i. d. Æsth.*, 1890; *Die Philosophie des Metaphorischen*, Hamburgo-Leipzig, 1893.

(3) Konrad Lange, *Die bewusste Selbsttäuschung als Kern des Künstlerischen Genusses*, Leipzig, 1895.

(4) Karl Groos, *Einleitung i. d. Æstheth*, Giessen, 1892.

(5) *Einleitung i. d. Æstheth*, páginas 6-46, 83-100.

sas facultades de los metafísicos que Groos aborrece. Menos felizmente vuelve a distinguir Groos la obra estética en forma y contenido, reconociendo cuatro clases de éste: *asociativo* (en sentido estricto), *simbólico*, *típico* e *individual* (1), introduciendo en su doctrina (sin necesidad de ello) el concepto de la *infusión de la personalidad* y del *juego*. Con relación al último, observa que «la imitación interna es el juego más noble del hombre» (2), y añade que «el concepto del juego se aplica plenamente a la contemplación, mas no a la producción estética, salvo entre los pueblos primitivos» (3).

**Las Modificaciones de lo Bello en Groos y en Lipps.**

Groos, por lo demás, se liberta de las «modificaciones de lo bello», porque colocada la actividad estética en la imitación interna, es claro que lo que no es imitación interna queda excluído de esa actividad como algo de más y distinto. «Toda belleza (entiéndase belleza en el sentido de «simpático») pertenece a la esteticidad, pero no todo hecho estético es bello.» Lo bello, pues, es la representación de lo agradable sensible, y lo feo es la representación de lo desagradable. Lo sublime es la representación de una cosa poderosa *(Gewaltiges)* en forma simple. Lo cómico es la representación de una inferioridad, y así sucesivamente (4). Con muy buen sentido, Groos pone en solfa el oficio que Schasler y Hartmann, con superficial dialéctica, asignaban a lo feo. Decir que la elipse tiene un momento de fealdad con relación al círculo porque su simetría es sólo hacia dos ejes y no ya hacia infinitos, es como decir que el «vino tiene relativamente un sabor desagradable, ya que en él falta *(ist aufgehoben)* el gusto agradable de la cerveza» (5). —También Lipps, en sus escritos estéticos, reconoce que lo cómico (del cual ofrece un selecto análisis psicológico) (6) no tiene en sí valor estético, pero él, a consecuencia de su tendencia moralista, esboza algo semejante a la doctrina de la superación de lo feo, mediante el cual se alcanzará un más alto valor estético (= de simpatía) (7).

---

(1) Ob. cit., páginas 100-147.
(2) Ob. cit., páginas 160-170.
(3) *Einleitung i. d. Æstheth*, páginas 175-176.
(4) Ob. cit., páginas 46-50, y toda la parte III.
(5) Ob. cit., pág. 292 *n*.
(6) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 131-133.
(7) *Komik und Humor*, páginas 199 y siguientes.

Trabajos como los de Groos, y en parte como los de Lipps, sirven para descartar muchos errores y para mantener la indagación estética en el campo del análisis interno. Un mérito de esta naturaleza debe reconocerse al libro del francés Véron (1), que combate contra lo Bello absoluto de la Estética académica, y acusando a Taine de confundir Arte y Ciencia, Estética y Lógica, observa que si el arte debiera manifestar la esencia de las cosas, la cualidad única y dominante, «los más grandes artistas serían aquéllos que acertasen mejor a mostrar la esencia...; las grandes obras se asemejarían entre sí más que las otras, y mostrarían clara su común identidad, cuando lo que sucede es precisamente lo contrario (2). Pero en vano se busca en Véron método científico; precursor de Guyau (3), admite que el arte sea, en el fondo, dos cosas distintas, dos artes: uno, *decorativo*, que tiene por objeto la belleza, esto es, el placer de la vista y del oído, resultantes de determinadas disposiciones de líneas, formas, colores, sonidos, ritmos, movimientos, sombras y luces, sin intervención necesaria de ideas y de sentimientos, y cuyo estudio entra en la Óptica y en la Acústica; otro, *expresivo*, que da la «expresión conmovedora de la personalidad humana». El arte decorativo prevalece, según él, en el mundo antiguo; el expresivo en el modérno (4). E. Véron y la doble forma de la Estética.

No es posible exponer aquí las teorías estéticas de artistas y literatos; los preconceptos científicos e históricos del experimento y del documento humanos en el verismo de Zola o el moralismo del arte — problema de Ibsen y de la escuela escandinava. Del arte escribieron con profundidad y tal vez mejor que todos los profesionales filósofos y críticos de su país, Carlos Baudelaire en artículos y páginas sueltos (5), y Gustavo Flaubert, en sus cartas (6). Bajo la influencia de Véron y de su odio contra el concepto de lo Bello, fué concebido el libro de León Tolstoi sobre el *Arte* (7), que según la definición del gran artista ruso, comunica los *sentimientos* León Tolstoi.

(1) Eug. Véron, *L'Esthétique*, 2.ª ed., París, 1883.
(2) Ob. cit., pág. 89.
(3) Véase en el presente vol., páginas 420-421.
(4) *L'art romantique*, hacia 1860; *Oeuvres posthumes*, 1887.
(5) *Esthétique*, páginas 38, 109, 193 y siguientes.
(6) *Correspondance* (1830-1850) 4 volúmenes, nueva edición de París, 1902-04.
(7) *Qu'est-ce que l'Art?*, trad. franc., París, 1898.

como la palabra comunica *los pensamientos*. Pero de qué modo se entiende esto, se ve por la comparación que establece entre Arte y Ciencia y que conduce a la afirmación de que «oficio del arte es hacer asimilable y sensible lo que pudiera no venir asimilado bajo la forma de la argumentación»: «la verdadera ciencia examina las verdades consideradas como importantes para cierta sociedad, en una época dada, haciéndolas penetrar en la conciencia de los hombres, allí donde el arte, por el contrario, les hace pasar desde el dominio del saber al del sentimiento» (1). No hay, pues, arte por el arte, como no hay ciencia por la ciencia. Cada obra humana debe encaminarse a desarrollar la moralidad y a suprimir la violencia. Sin embargo, hay que decir que casi todo el arte creado hasta ahora es falso: Esquilo, Sófocles, Eurípides, Aristófanes, Dante, Tasso, Milton, Shakespeare, Rafael, Miguel Angel, Bach, Beethoven (dice Tolstoi) son «reputaciones artificiales, forjadas por los críticos» (2).

Federico Nietzsche.

También entre los artistas, mejor que entre los filósofos, debiera ser recordado Federico Nietzsche, al cual (como hemos dicho de Ruskin) se le juzgaría sin razón si quisieran exponerse sus afirmaciones estéticas en términos de ciencia, sometiéndolas a críticas fáciles que en tal respecto provocan. Nietzsche, en ninguno de sus libros, ni aun en su primero, *Del origen de la tragedia*, a pesar de las apariencias (3), ha dado propiamente una teoría del arte; lo que parece teoría es manifestación de los sentimientos y de las tendencias del autor. Por lo demás, se vuelve a encontrar en él aquella especie de ansia acerca del valor y la finalidad del arte, y acerca del problema de su inferioridad o superioridad con relación a la ciencia y a la filosofía, que fué propia del período romántico, del cual, bajo muchos aspectos, es Nietzsche último y espléndido representante. Al romanticismo, mejor que a Schopenhauer, se remontan los elementos de pensamiento en que se funda la distinción entre arte *apolíneo* (de contemplación serena, como el de la epopeya y el de escultura) y arte *dionisíaco* (de agitación y tumulto, como el de la mú-

(1) *Qu'est-ce que l'Art?*, páginas 171-172 y 308.

(2) Ob. cit., páginas 201-202.

(3) *Die Geburt der Tragödie oder Griechenthum und Pessimismus*, 1872 (trad. ital. Bari, 1921).

sica y el del drama). Doctrinas poco rigorosas y, así, no muy resistentes, pero de elevada inspiración, y que transportan la mente a una región espiritual cuya altura no se había alcanzado nunca en la segunda mitad del siglo XIX.

En cuyo tiempo, los pensadores más notables que había en el campo estético se ejercitaron en construir teorías de artes particulares. Y puesto que, como sabemos (1), leyes y teorías filosóficas de las artes particulares no son concebibles, las ideas presentadas por esos pensadores debían ser (como en efecto son), no otra cosa sino conclusiones generales de Estética. Entre ellos (además de los ya recordados Baudelaire y Flaubert) hay que mencionar, en primer lugar, al agudo crítico bohemio Eduardo Hanslick, que publicó, en 1854, el libro *De lo bello musical*, varias veces reimpreso y traducido a varias lenguas (2). Hanslick combate contra Ricardo Wagner y, en general, contra la pretensión de encontrar en la música conceptos, sentimientos y otros contenidos determinados. «En las más insignificantes elucubraciones musicales, donde no sabría descubrir nada el mejor microscopio, se está de pronto dispuesto a ver una *Tarde antes de la batalla*, una *Noche de verano en Noruega*, *Una aspiración hacia el mar* y otros absurdos semejantes, si la cubierta ha tenido la audacia de afirmar que tal es el asunto del trozo» (3). Con igual vivacidad protesta contra la gente sentimental, que en lugar de gustar las obras de arte, saca de ellas únicamente efectos patonómicos de excitación pasional y de actividad práctica. Si es verdad que la música griega producía tales efectos, «si bastaban algunos acentos frigios para enardecer a los soldados frente al enemigo, y una melodía al modo dórico para asegurar la fidelidad de una mujer cuyo esposo estaba lejos, la pérdida de la música griega podrá entristecer a los generales y a los maridos, pero los estéticos y los compositores no tienen por qué dolerse de ello» (4). «Si todo *Requiem* desprovisto de sentido, si toda rumorosa marcha fúnebre, si todo *Adagio* gemebundo, tu-

Un estético de la música. E. Hanslick.

(1) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 153-154.
(2) *Vom Musikalisch-Schönen*, Leipzig, 1854, 7.ª ed. 1885 (trad. franc.: *Du beau dans la musique*, París, 1877).
(3) Ob. cit., pág. 20.
(4) Ob. cit., pág. 98.

viesen el poder de volvernos tristes, ¿quién soportaría la existencia en tales condiciones? Pero que una obra musical nos mire a la cara con los ojos claros y esplendentes de la belleza, y nos sentiremos ligados por su fascinación invencible, aunque también tenga por argumento todos los dolores del siglo» (1). Fin único de la música (y este es el principio sostenido por Hanslick) es la forma, lo *bello musical*. Ante esta afirmación se mostraron los herbartianos muy enternecidos hacia él, como inesperado y vigoroso aliado. El mismo Hanslick, devolviendo las cortesías, se creyó en el deber de citar, en las ediciones posteriores de su libro a Herbart y a su fiel discípulo Roberto Zimmermann, que había dado (dice aquél) «pleno desarrollo al gran principio estético de la forma» (2). Pero la alabanza de los unos y la obsecuente declaración del otro nacían de mudable equívoco, porque «bello» y «forma» son entendidos de un modo por los herbartianos y de otro muy distinto por Hanslick. Simetría, relaciones meramente acústicas, placeres del oído, no constituyen, según él, lo bello musical (3); las matemáticas son inútiles para la Estética de la música (4). Lo bello musical es espiritual y significativo; tiene pensamientos, sí, pero *pensamientos musicales*. «Las formas sonoras no están vacías, sino perfectamente llenas; no podrían compararse a las simples líneas que limitan un espacio; son el espíritu que toma cuerpo y saca de sí mismo su corporificación. Mejor que un arabesco, la música es un cuadro, pero un cuadro cuyo asunto no puede estar *expreso en palabras* ni encerrado en un *concepto preciso*. Hay en la música significado y hay conexión, mas de naturaleza específicamente musical; la música es un *lenguaje* que entendemos y hablamos, pero que nos es *imposible traducir* (5). Hanslick admite que la música, si no describe las cualidades de los sentimientos, describe su tono o lado dinámico; si no los sustantivos, los adjetivos; si no «la murmurante ternura» y el «coraje impetuoso», sí lo «murmurante» y lo «impetuoso» (6). El jugo de su libro es la

Concepto de la forma en Hanslick.

(1) *Vom Musikalisch-Schönen*, pág. 101.
(2) Ob. cit., pág. 119 *n*.
(3) Ob. cit., pág. 50.
(4) Ob. cit., pág. 65.
(5) Ob. cit., páginas 50-51.
(6) Ob. cit., páginas 25-39.

negación de la posibilidad de separar, en música, forma y contenido. «No hay en música un contenido frente a una forma, ya que no hay forma fuera del contenido.» «Tómese un motivo, el primero que aparezca. ¿Cuál es el contenido? ¿Y cuál la forma? ¿Dónde comienza ésta, dónde concluye aquél? ¿A qué quiere llamarse contenido? ¿Los sonidos? Bueno; pero esos han recibido ya una forma. ¿Y a qué llamaremos forma? ¿También a los sonidos? Perfectamente. Pero éstos son ya forma llena que tiene contenido» (1). Observaciones que acusan una penetración perspicaz de la naturaleza del arte, aunque no estén siempre formuladas con rigor ni concatenadas en sistematización científicos. La creencia de que se refiriesen a caracteres particulares y peculiares de la música (2), y no universalmente a lo que es común y característico de cualquiera otra forma de arte, impedía a Hanslick ver más lejos.

Estéticos de las artes: C. Fiedler.

Otro estético especialista es Conrado Fiedler, autor de varios escritos sobre las artes figurativas, el más importante de los cuales se intitula el *Origen de la actividad artística* (1887) (3). Nadie quizá mejor y con más elocuencia que Fiedler ha puesto de relieve el carácter activo del arte, que compara a la del lenguaje. «El arte comienza allí mismo donde concluye la intuición (percepción). El artista no se distingue de los demás hombres por una especial aptitud perceptiva, porque sepa percibir más o menos intensamente o porque posea en su mirada una virtud especial de elegir, recoger, transformar, ennoblecer, iluminar, sino más bien por el don particular suyo, que le pone en condiciones de pasar inmediatamente de la percepción a la expresión intuitiva; su relación con la naturaleza no es perceptiva, sino expresiva.» «Quien mira pasivamente, puede creer bien que posee el mundo visible como un todo inmenso, vario y riquísimo; la ninguna fatiga con que toma parte en la inagotable multitud de impresiones visuales, la rapidez con que las representaciones atraviesan su conciencia, le dan la certeza de

Intuición expresión.

(1) *Vom Musikalisch-Schönen*, página 122.
(2) Ob. cit., páginas 52, 67, 113, etc.
(3) Conrad Fiedler, *Der Ursprung der künstlerischen Thätigkeit*, Leipzig, 1887. Incluído con otros del mismo autor en el volumen *Schriften über d. Kunst*, ed. H. Marbach, Leipzig, 1896.

estar en medio de un gran mundo visible, aunque no pueda en un singular momento representárselo como un todo.

Pero este mundo, grande, rico, inconmensurable, desaparece en el instante en que la fuerza física se prueba y se apodera de él. Ya la primera tentativa para salir del estado crepuscular, para llegar a la claridad visiva, restringe el círculo de las cosas visibles. La actividad artística puede concebirse como continuación de aquella concentración de la conciencia, primer paso para ponerse en el camino que conduce a la claridad, la cual se alcanza sólo con el limitarse.» El proceso espiritual y el proceso corporal forman aquí una sola cosa; y «aquella actividad, precisamente por ser espiritual, debe consistir en formas enteramente determinadas, tangibles, sencillamente demostrables». El arte no está en relación de dependencia respecto de la ciencia. Como el científico, el artista tiende a salir del estado perceptivo natural y a apropiarse el mundo, pero hay regiones adonde las formas del pensamiento y la ciencia no conducen, y conduce, por el contrario, el arte. El cual no es propiamente imitación de la naturaleza; porque ¿qué cosa es la naturaleza sino aquel confuso montón de percepciones y representaciones cuya efectiva pobreza se ha mostrado? Pero puede decirse en otro sentido que el arte es imitación de la naturaleza en cuanto no tiene por finalidad ofrecer conceptos y de suscitar conmociones, o sea de producir valores intelectuales y valores sentimentales. Produce bien los unos y los otros, si así place decir, pero de una *cualidad perfectamente propia*, que consiste en la completa *visibilidad (Sichtbarkeit)*. — Se tiene aquí, de modo más rigoroso y filosófico, la misma penetración viva de la naturaleza del arte que se ha visto en Hanslick. A Fiedler se liga el escultor Adolfo Hildebrand, que ha insistido también sobre el carácter activo del arte *arquitectónico* (dice), no *imitativo*, refiriéndose en sus dilucidaciones teóricas particularmente a las obras de la escultura, que es el arte por él ejercitado (1).

Límites angostos de estas teorías.

Lo que se desea en Fiedler y en los otros escritores de la misma tendencia, es la concepción del hecho estético, no

(1) *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* 2.ª edic., 1898 (4.ª edición, Strasburgo, 1903).

como producto excepcional de hombres excepcionalmente dotados, sino como actividad de cada instante del hombre, el cual no de otra manera posee todo lo que posee verdaderamente en el mundo, mediante representaciones-expresiones; en tanto conoce en cuanto produce (1). En rigor, ni el lenguaje es término de comparación respecto al arte, ni el arte respecto del lenguaje; porque la comparación se establece entre cosas diferentes al menos por su lado, y arte y lenguaje son idénticos. La misma crítica puede dirigirse al filósofo francés Bergson, que en su libro sobre *La Risa* (2) expone una teoría del arte en muchos órdenes semejante a la de Fiedler, si bien tocada como ésta del inconveniente de concebir la facultad artística como distinta y excepcional del lenguaje diario. En la vida ordinaria (observa Bergson) la plena individualidad de las cosas huye, y vemos de ellas sólo lo que ocurre para nuestras necesidades prácticas. El lenguaje refuerza esa simplificación, porque los nombres, a excepción de los propios, son todos ellos de géneros o clases. Pero de vez en cuando, acaso por distracción, la naturaleza suscita almas más separadas y alejadas (los artistas), que encuentran y revelan la riqueza escondida bajo pálidos signos, bajo las «etiquetas» de la vida ordinaria, y ayudan a los otros (los no artistas) a ver algo de lo que ellos ven, empleando para tal fin colores, formas, conexiones rítmicas de palabras, y aquellos ritmos de vida y respiratorios todavía más íntimos al hombre: que son los tonos musicales. **H. Bergson.**

A la exigencia de pensar el concepto del arte en su universalidad, haciéndolo coincidir con el puro y genuino conocimiento intuitivo, habrá podido contribuir acaso en la ruina de la metafísica idealista, un sano retorno a Baumgarten, o sea un avivamiento, junto con una corrección, merced a los nuevos conceptos adquiridos de aquella «Lógica estética» que el viejo filósofo del siglo XVIII había intentado. Pero Conrado Hermann, que en 1876 proclamó el retorno a Baumgarten (3), hizo un mal servicio a una buena causa. Según él, Es- **Tentativas de retorno a Baumgarten. C. Hermann.**

(1) V. en el presente vol. *Teoría*, páginas 54-61.

(2) H. Bergson, *Le Rire*, Essai sur la signification du comique, París, 1900, páginas 153-161.

(3) Conrad Heemanm, *Die Æsthetik in ihrer Geschichte und als wissenschaftliches System*, Leipzig, 1876.

tética y Lógica son ciencias normativas, pero en la Lógica no existe, como en la Estética, «una categoría determinada de objetos externos que se ajusten exclusivamente de modo específico a la facultad del pensamiento»; por otra parte, «las obras y los resultados del pensamiento científico no son tan exteriores y sensiblemente intuitivos como los de la invención artística». Tanto la Lógica como la Estética se refieren, no al sentir y pensar empírico del alma, sino a lo puro y absoluto. El arte elabora una representación que está en medido entre lo singular y lo universal. Lo bello expresa la perfección específica; el carácter propio y, por decirlo así, obligativo *(seinsollend)* de las cosas. La forma «es el límite externo sensible o el modo de aparición de una cosa en contraposición al nucleolo de la cosa misma y a su contenido esencial o sustancial». Contenido y forma son entrambos estéticos; el interés estético concierne a la totalidad del objeto bello. La actividad artística no tiene un órgano especial, como el pensamiento lo tiene en el lenguaje. El estético, como el lexicógrafo, tienen la obligación de venir compilando un diccionario de tonos y colores y de los significados que éstos puedan recibir (1). Hermann, como se ve por ese florilegio, acoge juntas las proposiciones más contradictorias. Acoge hasta la ley estética de la sección áurea, aplicándola a la tragedia; la *parte mayor* de la línea es el héroe trágico; la pena que lo castiga *(la línea entera)* se adecua a la grandeza de su culpa en tanto en cuanto aquél ha rebasado el rasero común *(la parte menor* de la línea) (2); lo que tiene todo el aire de un juego. Sin directa aproximación a las doctrinas de Baumgarten, se ha propuesto una reforma de la Estética, tratándola «como ciencia del conocimiento intuitivo», en un pobre opúsculo de un Villi Nef (1889) (3) que, por lo demás, hace también a las bestias partícipes de su «conocimiento intuitivo», distingue en él un lado formal (la intuición) y un contenido o lado material (el conocimiento), y considera como pertenecientes al conocimiento intuitivo el comercio ordinario de los hombres entre sí, los juegos y el arte.

(1) *Die Æsthetik*, ec., passim.

(2) Ob. cit., § 56.

(3) Villi Nef, *Die Æsthetik als Wissenschaft der anschaulichen Erkenntniss*, Leipzig, 1898.

A conciliar de algún modo contenido y forma en la unidad de la expresión ha trabajado el historiador inglés de la Estética, Bosanquet (1892). Lo bello (dice en la introducción a su historia) es lo que tiene *expresividad* característica o individual por la percepción sensible o por la imaginación, sujeta a las condiciones de la general o abstracta expresividad por el mismo medio. «El tormento de la verdadera Estética (observa en otro lugar) está en mostrar cómo la combinación de formas *decorativas* en las representaciones *características*, por una intensificación del carácter esencial en ellas inmanente desde el principio, las sujeta a un significado central, que es a su compleja combinación lo que el significado abstracto es a cada una de ellas aisladamente» (1). Pero el problema, planteado del modo como está sugerido por la antítesis entre las dos escuelas (del contenido y de la forma) de la Estética alemana, se convierte, a lo que nos parece, en insoluble. Eclectismo. Bosanquet.

En Italia, De Sanctis no formó una escuela de ciencia estética. Su pensamiento fué pronto entendido a medias y empequeñecido por los que pretendieron corregirlo volviendo a las rancias concepciones retóricas de un arte, que consistían un poco en el contenido y otro poco en la forma. Sólo en los diez años últimos se ha vuelto a una indagación de carácter filosófico, que ha tenido ocasión por los debates acerca de la naturaleza de la historia (2) y en sus relaciones con el arte y con la ciencia, y ha encontrado alimento en las polémicas surgidas a propósito de las obras póstumas de De Sanctis (3). El mismo problema de las relaciones entre historia y ciencia, y de las diversidades o antítesis de estas dos, ha reaparecido también en Alemania, sin relacionarlo, por lo Estética de la expresión. Su estado actual.

---

(1) *A History of Æsthetics*, páginas 4-6, 372, 391, 447, 458, 466.

(2) B. Croce, *La storia ridotta sotto il concetto generale dell'Arte*, 1893 (ahora en *Primi saggi*, Bari, 1919); P. R. Trojano, *La Storia come scienza sociale* (volumen I, Napoli, 1897); G. Gentile, *Il concetto della Storia*, in *Studi storici*, de Crivellucci, 1889). Véase también: F. de Sarlo, *Il problema estetico* en *Saggi di filosofia*, volumen II, Torino, 1897 y del mismo autor; *I dati dell'esperienza psichica*, Firenze, 1903, capítulo de conclusión.

(3) *La letterature italiana nel secolo*, XIX a cura di B. Croce. Napoli, 1896 y *Sritti vari*, *ed.* Croce, ivi, 1898: dos volúmenes. Véase ahora, en el volumen de Croce, *Una famiglia de patrioti e altri saggi storici e critici*, Bari. 1919, en la parte III.

demás, en lo justo, con el problema estético (1). Estas indagaciones y discusiones y el despertar de una Lingüística impregnada de filosofía, por obra de Paul y otros, ofrecen, a nuestro parecer, un terreno mucho más favorable al desenvolvimiento científico de la Estética, que no las alturas del misticismo y los bajos del positivismo y del sensualismo.

(1) H. Rickert, *Die Grenzen der naturwissenschaftlichen Begriffsbildung*, Friburgo, e. B., 1896-1802.

# XIX

## OJEADA A LA HISTORIA DE ALGUNAS DOCTRINAS PARTICULARES

Resultado de la historia de la Estética.

Hemos llegado al término de nuestra Historia. Habiendo reseñado los trabajos y dudas a través de los cuales se llega al descubrimiento del concepto estético, las vicisitudes de olvido, y luego de renacimiento y de renovado descubrimiento a que anduvo sometido; las distintas oscilaciones y descuidos para determinarlo con exactitud y el resurgimiento triunfante e invasor de viejos errores que parecían resueltos, podemos concluir ahora, sin que aseveremos cosa arriesgada, que Estética propiamente dicha apenas si ha habido, ni aun en los dos últimos siglos en que han sido más intensas tales investigaciones. Raros ingenios han hecho blanco, sosteniéndola con energía, con consecuencia, con plenitud de conciencia. Por lo demás, otras afirmaciones verdaderas que conducen al mismo punto justo, pueden recogerse en abundancia de los escritores no filósofos, de los críticos de arte y de los artistas de la opinión común y hasta de los proverbios; por ellas, aquellos pocos filósofos, lejos de aparecer aislados, iban en numerosa compañía y de perfecto acuerdo con la voluntad popular, con el buen sentido universal. Pero si, como dice Schiller, el ritmo de la Filosofía estriba precisamente en *alejarse* de la opinión común para *tornar* a ella con mayor fuerza, es también evidente que es necesario alejarse de ella, ya que en el alejamiento consiste todo el proceso de la ciencia, esto es, toda la ciencia. Al recorrer este fatigoso proceso, tuvieron lugar en Estética aquellos errores, que fueron, a la vez, desviaciones de la verdad y conatos de acercarse a ella; tales, el hedonismo de los sofistas y retóri-

cos de la antigüedad, de los sensualistas del siglo XVIII y de la segunda mitad del XIX; el hedonismo moralista de Aristófanes, de los estoicos, de los eclécticos romanos, de los escritores medievales y de los tratadistas del Renacimiento; el hedonismo ascético y consecuente de Platón y de los Padres de la Iglesia, y de algún rigorista medieval o hasta modernísimo; tal, en fin, el misticismo estético que apareció primeramente en Plotino, y que, resurgiendo de tiempo en tiempo, hasta sus últimos y mayores triunfos en el período clásico de la Filosofía alemana. Entre estas direcciones variadamente erróneas que surcaron por todas partes el campo del pensamiento, parece algún tenue revuelo áureo, el formado por el sutil empirismo de Aristóteles, por la poderosa penetración de Vico, por el análisis de Schleiermacher, de Humboldt, de De Sanctis, y de otros que respondieron con voz más apagada. Basta esta serie de pensadores para que se deba reconocer que no hay que descubrir la ciencia estética; pero el ser pocos y con frecuencia mal juzgados, ignorados, contrastados, lleva, a la par, a concluir de que está *todavía en los comienzos.*

Historia de la ciencia e historia de la crítica científica de los errores particulares.

El nacimiento de una ciencia es como el nacimiento de un ser vivo; su desarrollo ulterior consiste, como toda su vida, en luchar contra las dificultades y errores generales y particulares que le asedian en todas direcciones. Son variadísimas las formas de los errores, y sus mezclas entre sí y con la verdad; extirpado un error, surge otro, y los ya extirpados vuelven a surgir de cuando en cuando, aunque no con el mismo semblante todas las veces. De aquí la perenne necesidad de la crítica científica y la imposibilidad de que una ciencia repose como algo completo y definitivo, ya no de discusión. De los errores que pudieran llamarse generales, negaciones del concepto mismo del arte, se ha hecho mención ya en el curso de esta Historia, de la cual puede desprenderse que no acompaña siempre a la ingenua información de la verdad un amplio reconocimiento de la misma en el campo adversario. Pasando ahora a los errores llamados particulares, es claro que si se limpian de mescolanzas híbridas y que si se superan las formas ingeniosas de que aparecen revestidos, se reducen exclusivamente a tres clases, según los hemos criticado en la parte teórica de este li-

bro. Pueden, en efecto, ser errores: *a)* contra la cualidad característica del hecho estético; *b)* contra la específica; *c)* contra la genérica; contradicciones a los caracteres de *intuición*, de *conocimiento* y de *espiritualidad*. Entre los errores de estas varias categorías, indicaremos brevemente la historia de los que han tenido mayor importancia y que todavía perduran. Más que una historia, pues, la nuestra será un ensayo de historia suficiente para demostrar que también en la crítica de los errores particulares, la ciencia estética está en sus comienzos. Tanto, que si algunos de éstos se hallan en decadencia o casi olvidados, no puede decirse que hayan muerto o estén moribundos de muerte legal por la crítica científicamente guiada. Olvidar o rechazar instintivamente no es negar científicamente.

## 1

## LA RETÓRICA O TEORÍA DE LA FORMA ADORNADA

Procediendo por orden de importancia en tal reseña, no puede dejarse de dar el primer lugar a la teoría de la Retórica o de la Forma adornada.

La retórica en sentido antiguo.

Ante todo, no será inoportuno advertir lo que en los tiempos modernos se ha llamado «Retórica», vale decir doctrina de la forma adornada, contiene algo de más y algo de menos, respecto de lo que los antiguos conocían con la misma palabra. La Retórica, en el significado moderno, es principalmente una *teoría de la elocución;* pero la elocución (λέξις, φράσις, ἑρμήνεια, *elocutio)*, formaba una solo, y no obstante, la primera de las acciones de la Retórica antigua, la cual, considerada en su conjunto, consistía propiamente en un manual o prontuario para los abogados y para los hombres políticos; y concernía a dos o tres «géneros» (judicial, deliberativo y demostrativo), y daba consejos y proporcionaba modelos a los que quisieran producir determinados efectos por medio de la palabra. La definición de los primeros retóricos sicilianos, de los discípulos de Empédocles (Corax, Tisias, Gorgias); de los inventores, en suma, de esta disciplina, será siempre la más exacta: la Retórica es *operadora de persuasión* (πειθοῦς δημιουργός). Se trataba de exponer en ella los modos por los cuales se puede, por medio de la palabra, inducir a los demás a una cierta creencia o un cierto estado de ánimo; de aquí el «fortificar la parte débil» (τὸ τὸν ἥττω λόγον κρείττω ποιεῖν), el «acrecer o el disminuir según los casos» *(eloquentia in augendo minuendoque consistit)*, la advertencia de Gorgias de «tomar la cosa a broma cuando

el adversario la toma en serio, y de tomarla en serio si aquél la toma a broma» (1), con otros consejos que se han hecho famosos. Quien hace esto, no es sólo un estético que dice bellamente cuanto tiene que decir, sino también, y sobre todo, un hombre práctico, que tiende a un fin práctico. Y como tal, no puede sustraerse a la responsabilidad moral de lo que haga; y aquí se anuda la polémica platónica contra la Retórica, esto es, contra los políticos harto charlatanes y contra los abogados y periodistas sin conciencia. Platón tenía razón al condenar la Retórica (cuando se separa del fin bueno), como arte censurable y despreciable, encaminado a adular las pasiones; condimento que estropea el estómago, afeite que afea la cara. Pero también, si la teoría de la Retórica se conciliase con la Ética, convirtiéndose en verdadera *guía del alma* (ψυχαγωγία τις διά τῶν λόγων); si la crítica de Platón se refiriese solamente al abuso de la Retórica (de todo puede abusarse, observaba Aristóteles, a excepción de la virtud); si se purificase ésta, haciendo salir el orador, como Cicerón quería *non ex rhetorum officinis sed ex academiœ spatiis* (2), poniéndoles con Quintiliano el ser *vir bonus dicendi peritus* (3), era siempre verdad que no podía constituir ciencia regular, estando formada por un montón de conocimientos de distinta índole. Tales eran las descripciones de los afectos y pasiones; las referencias a las instituciones políticas y jurídicas; las teorías del silogismo abreviado o entimema; la prueba que versa sobre los probables; la exposición pedagógica y popular; la elocuencia literaria, la declamación y mímica, la mnemotécnica, etc.

**Críticas moralistas que suscitaron.**

**Montón sin sistema.**

El rico y dispar contenido de esta Retórica antigua (que alcanzó su máxima floración con Hermágoras de Temnos en el siglo segundo antes de Jesucristo) se fué sutilizando paulatinamente con la decadencia del mundo antiguo y la transformación de sus condiciones políticas. No nos es dado aquí proseguir sus vicisitudes en la Edad Media, y la parcial sustitución que tuvo en los formularios y en las *Artes dictandi* (como, después, en los tratados sobre el arte de predicar), ni referir las observaciones de escritores como Patrizzi y Tas-

**Sus vicisitudes en la Edad Media y en el Renacimiento.**

(1) Para el dicho de Gorgias, Aristóteles, *Reth.*, III, c. 18.
(2) Cicero, *Orat. ad Brut.* introd.
(3) Quintil., *Inst. orat.*, XII, c. I.

soni, acerca de las causas por las cuales se había hecho extraña la Retórica al mundo de su tiempo (1). Merecería ser narrada tal historia, pero no en este lugar. Sólo diremos que mientras las circunstancias de hecho corroían por doquier aquel cuerpo de conocimientos, Luis Vives, Pedro Ramo (Ramus), el mismo Patrizzi, pusiéronse a criticarlo en cuanto sistema.

Críticas de Vives, Ramus Pa zzi.

Vives ponía de vivo relieve la confusión de los antiguos tratadistas que abrazaban *omnia*, juntando elocución y moral, imponiendo al orador el deber del *vir bonus*. Rechaza, como extrañas, cuatro de las cinco partes de la antigua Retórica: la memoria, que es necesaria a todas las artes; la invención, que es materia de cada arte en particular; la recitación, que es parte extrínseca; la disposición, que incumbe a la invención. Se quedaba sólo con la elocución que trata, no del *quid dicendum*, sino del *quemadmodum*, extendiéndola, no sólo a los tres géneros, sino a la historia, al apólogo, a las cartas, a los cuentos, a la poesía (2). Apenas hay de esta extensión leves tentativas en la antigüedad; en algún retórico, el cual incluye tímidamente en la Retórica el γένος ἱστορικόν y el ἐπιστολικόν, y, encontrando oposición, las cuestiones *infinitas*, que son meramente teóricas y sin relación con los casos prácticos, como el género científico o filosófico (3); los otros habían juzgado, con Cicerón (4), que cuando se da el arte de las cosas más difíciles de la elocuencia judicial, lo demás es fácil, como un juego *(ludus est homini non hebeti)*. . . Ramus y su discípulo Omer Talon, censurando a Aristóteles, Cicerón y Quintiliano la confusión entre Dialéctica y Retórica, asignaban a la primera la invención y la disposición, dejando, con Vives, a la Retórica, convenientemente entendida, la única «elocución» (5). Patrizzi, por el contrario, negaba a la una y a la otra el carácter de ciencia, y las reconocía simples «facultades», que no tienen materia particular

---

(1) Franc. Patrizzi, *Della Rethorica*, dieci dialoghi, Venezia, 1562, dial. 7; Tassoni, *Pensieri diversi*, libro X, cap. 15.

(2) *De causis corruptarum artium*, 1531, lib. IV; *De ratione dicendi*, 1593.

(3) Cicer., *De orat.*, I, cc. 10-11; Quint., *Inst. orat.*, III, c. 5.

(4) *De orat.*, cc. 16-17.

(5) Ramus, *Inst. dialecticæ*, 1543; *Scholæ in artes liberales*, 1555, etc., Talæus, *Inst. orat.*, 1545.

(y, sin embargo, los tres géneros), que difieren entre sí solamente en que la Dialéctica se hace por diálogo y versa sobre lo necesario, allí donde la Retórica se hace con hablar suelto, tendiendo a persuadir acerca de lo opinable. También Patrizzi notaba, además, que del «hablar ligado» se sirven todos, historiadores, poetas, filósofos, no menos que el orador, llegando de esta manera a la misma conclusión que Vives (1).

Supervivencias en los tiempos modernos.

No obstante esto, el cuerpo de doctrinas retóricas continuó viviendo tenazmente en las escuelas. Se olvidó a Patrizzi; Ramús y Vives, si tuvieron algunos continuadores (como Francisco Sánchez y Keckermann), valieron no más que como piedra de escándalo para los tradicionalistas. Hasta los filósofos respetaron la Retórica: Campanella, en su Filosofía racional, la definía «*quodammodo Magiæ portiuncula quæ affectus animi moderatur et per ipsos voluntatem ciet ad quæcumque vult sequenda vel fugienda*» (2); Baumgarten hacía la división de su Estética, en eurística, metodología y semiótica (invención, disposición, elocución), pasada así a Meier. Este último tiene, entre otros tantos suyos, un librito sobre la *Doctrina teórica de la conmoción de los afectos* (3), por él considerada como introducción psicológica a la doctrina estética. Por otra parte, Manuel Kant, en la *Crítica del juicio*, notaba que la elocuencia, en cuanto *ars oratoria*, o arte de persuadir mediante las apariencias bellas y forma de dialéctica, debe distinguirse del bien hablar *(Wohlredenheit);* y que el arte oratorio, obrando por los propios fines en las debilidades de los hombres, «no es digno de estimación alguna», *gar keiner Achtung würdig* (4). Pero en las escuelas perduró en célebres compilaciones, entre las cuales, la debida al jesuíta francés, padre Domingo de Colonia, empleada todavía hasta hace pocos decenios. Aun hoy, en las llamadas *Instituciones de Literatura*, se notan supervivencias de la Retórica antigua, señaladamente en los capítulos sobre el género oratorio; hoy también se componen, aunque rara vez,

---

(1) *Della Rhetorica*, dial. 10 y passim.

(2) *Ration. Philos.*, pars tertia, videlicet *Rhetoricorum* liber unus juxta propria dogmata (París, 1636), c. 5.

(3) *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt*, Halle, 1744.

(4) *Kritik. d. Urtheilskraft*, § 53 y *n*.

manuales de elocuencia forense o sagrada (Ortloff, Whately) (1). Todavía puede decirse que la Retórica, en el significado antiguo de la palabra, no ha desaparecido de hecho del sistema de las ciencias. Ningún filósofo hacía de ella, como Campanella en su época, una sección especial de la filosofía racional.

La Retórica en el significado moderno. Teoría de la forma literaria.

Con proceso inverso se viene afirmando en los tiempos modernos y componiendo un cuerpo doctrinal, la teoría de la elocución y del bien hablar. Pero la idea de ella era, como se ha dicho, antigua, porque la encontramos en la sección de la elocución, y antiguo, a su vez, el modo de explicación, o sea, la doctrina de la *doble forma*, y el concepto de la *forma adornada*.

El concepto del ornato.

El concepto del «ornato» debió presentarse espontáneamente a las inteligencias, y pronto se comenzó a prestar atención a la virtud del hablar, escuchando los relatos de los poetas y asistiendo a las lides oratorias de las asambleas públicas (2). Debió parecer, en efecto, que el hablar bien difiere del hablar mal; el hablar que gustaba más, del que agradaba menos, o el hablar grave y solemne, del hablar familiarmente y al desgaire, por un *de más*, por una añadidura, que la habilidad personal del orador sabía recamar sobre el cañamazo ordinario. Por estas consideraciones, los retóricos greco-romanos, al igual que los indios (que espontáneamente se sumaron al mismo expediente), junto a la forma *desnuda* (ψιλή) o meramente gramatical, distinguieron la forma que contenía un *de más* que dijeron al ornato, el κόσμος «*Ornatum est* (basta, por todos, citar a Quintiliano), *quod perspicuo ac probabili plus est* (3).

El ornato como añadidura y extrínseco es el fundamento de la teoría que Aristóteles, filósofo de la Retórica, dió de la reina de todos los ornatos, de la metáfora. Ésta, según él, suscita gran placer, porque juntando términos distintos y haciendo descubrir relaciones de especies y géneros, produce «enseñanza o conocimiento por vía del género» (μάθησιν καὶ γνῶσιν διὰ τοῦ γένους) y aquel fácil aprender, que es cosa dulcísima al

(1) H. F. Ortloff, *Die gerichtliche Redekunst*, Neuwied, 1887, R. Whately, *Elementi di Rettorice*, trad. ital., Pistoia, 1889.

(2) Aristot., *Rhet.*, III, c. 1.

(3) Quint., *Inst. orat.*, VIII, c. 3.

hombre (1). Lo que vale tanto como decir que la metáfora añadiría al concepto de que se está tratando una chispa de conocimientos incidentales subalternos, casi por divagación solaz y agradable instrucción del ánimo.

Solían hacerse del ornato muchas divisiones y subdivisiones. Aristóteles (y antes que él Isócrates, con poca diferencia) clasificaba los ornatos que diversifican la forma clara y desnuda en provincialismos, traslaciones y epítetos, alargamientos, truncamientos o abreviaturas de vocablos, y en otras cosas que se alejan del uso común, y después aún en el ritmo y la armonía. Distinguía cuatro clases de traslaciones: del género a la especie, de la especie al género, de la especie a la especie y por proporción (2). Después de Aristóteles, dedicaron sus estudios a la elocución especialmente Teofrasto y Demetrio Falereo. La clasificación del ornato, gracias a estos retóricos y a sus sucesores, se condensó en la bipartición de *tropos* y *figuras* (esquemas), y de las figuras, en figuras de *palabra* (σχήματα τῆς λέξεως) y de pensamiento (τῆς διανοίας); las figuras de palabra, en *gramaticales* y *retóricas*, y las de pensamiento, en *patéticas* y *éticas;* de las traslaciones, sólo se enumeraban, por poco, catorce formas: *metáfora*, *sinécdoque*, *metonimia*, *antonomasia*, *onomatopeya*, *catacresis*, *metalepsis*, *epíteto*, *alegoría*, *enigma*, *ironía*, *perífrasis*, *hipérbaton* e *hipérbole*, cada cual con subespecie y con el opuesto correspondiente vicio correlativo. Las figuras de palabra ascendían a unas veinte (*repetición*, *anáfora*, *antístrofe*, *clímax*, *asíndeton*, *asonancia*, etc.) y en otras tantas las del pensamiento (*interrogación*, *prosopopeya*, *etiopeya*, *hipotíposis*, *conmoción*, *simulación*, *exclamación*, *apóstrofe*, *reticencia*, etc). Divisiones todas que si poseían algún valor como ayuda de la memoria, en relación a particulares formas literarias, racionalmente consideradas eran cerebrales. Tanto, que algunas clases de ornato se ven colocadas, ora entre los tropos, ora entre las figuras, ora entre las figuras de palabra, ora entre las de pensamiento, sin que pueda darse otra razón fuera del arbitrio o del enojo del retórico, que así ordena o dispone a lo mejor. Y puesto que

Clases de ornato.

(1) *Rhet.*, III, cap. 10.
(2) *Poet.*, cc. 19-22; cfr. *Rhet.*, III, c. 2-10.

entre los fines que pueden llenar las categorías retóricas está el de indicar la divergencia de una expresión de otra, tomada *ad libitum* como propia (1), se entiende por qué los antiguos definieron la metáfora: «*verbo vel sermonis a propria significatione in aliam cum virtute mutatio*» y la figura «*conformatio quædam orationis remota a conmuni et primum se offerenti ratione*» (2).

**El concepto de lo conveniente.** Contra la teoría del ornato o de la doble forma no se levantó, que se sepa, ninguna rebelión en la antigüedad. Se oye, a veces, sentenciar a Cicerón, a Quintiliano, a Séneca o a otros: *Ipsæ res verba rapiunt — Pectus est quod disertos facit et vis mentis — Rem tene, verba sequentur — Curam verborum rerum volo esse sollicitudinem — Nulla est verborum nisi rei cohærentium virtus.* — Pero estas proposiciones no tenían el significado fecundo que nosotros, modernos, hemos acertado a encontrarles. Eran, si se quiere, contradicción a la teoría del ornato, pero contradicción no advertida, y por esto, ineficaz; protestas de buen sentido, que no abatían la falaz doctrina de las escuelas. La cual estaba asimismo protegida por un vínculo prudente, por una válvula de seguridad, que impedía a su intrínseco absurdo que se mostrase claro y abierto. Si el ornato consistía en un *plus*, ¿en qué medidas convenía usarlo? Si proporcionaba placer, ¿no había que concluir que, empleándolo en abundancia, proporcionaría gran placer, y empleándolo poco, un placer escaso? Aquí estaba el peligro; los retóricos corrieron como por instinto al reparo, empuñando, para su defensa, el arma de lo «*conveniente*» (πρέπον). Del ornato no debe usarse ni demasiado ni poco; *in medio, virtus;* mientras sea *conveniente* (ἀλλὰ πρέπον) hay que mezclar en el estilo «una cierta dosis», decía Aristóteles (δεῖ ἄρα κεχρᾶσθαί πως τούττοις); el ornato (advertía el mismo autor) debe ser condimento, no alimento (ἥδυσμα, οὐκ ἔδεσμα) (3). Lo conveniente era, en efecto, concepto extraño al del ornato; era un rival, un enemigo, destinado a suplantarlo: ¿a qué, en efecto, conveniente?, a la expresión. Pero lo que es conveniente a la expresión, no puede

(1) Véase en el presente vol. *Teoría*, pág. 114.

(2) Quintiliano, *Inst. orat.*, VIII, c. 6; IX, cap. I.

(3) Aristot., Rhet., III, c. 2; *Poet.* c. 22.

llamarse ornato y añadidura extrínseca, coincidiendo, por el contrario, con la expresión misma. No obstante, los retóricos hicieron estar juntos en pacífica compañía, κόσμος y πρέπον, el ornato y lo conveniente. Solo el pseudo Longino, a la observación de su predecesor Cecilio de que no hubiese de emplearse más de dos o tres metáforas en el mismo lugar, respondía que deben emplearse en aquellos pasajes donde el afecto (τά πάθη) salta a guisa de torrente y lleva consigo como necesarias (ὡς ἀναγκαῖον) multitud de esas traslaciones (1).

**La teoría del ornato en la Edad Media y en el Renacimiento.**

Conservada en las compilaciones de la tardía antigüedad (como las obras de Donato, de Prisciano y el célebre tratado alegórico de Marciano Capella) y en los compendios de Beda, de Rabano Mauro y de otros, la teoría del ornato pasó a la Edad Media, durante la cual la Retórica, juntamente con la Gramática y la Lógica, continuó componiendo el *trivio* de las escuelas. Ella era entonces favorita en cierto modo por el hecho de que los escritores o literatos se valían de una lengua muerta; de aquí cobró fuerza la opinión de que la bella forma fuese, no ya cosa espontánea, sino labor de artificio y de recargo. Durante el Renacimiento prevaleció también y tornó a estudiarse en las mejores fuentes clásicas; a los libros de Cicerón se añadieron las *Instituciones* de Quintiliano, y luego la *Retórica* aristotélica, con toda la corona de los retóricos latinos y griegos de menor importancia, entre los cuales, Hermógenes, con sus célebres *Ideas*, predilecto de Julio Camilo y puesto en boga por éste (2).

Aun los escritores que con más ardor criticaron el sistema de la Retórica antigua, economizaron la teoría del ornato. Cierto es que Vives lamentaba la «desmedida sutileza griega» que había multiplicado en esta materia las distinciones sin difundir la luz (3), pero no había tomado actitudes resueltas contra el ornato. Patrizzi se mostraba descontento de los antiguos, que no habían definido bien lo que era el ornato, pero admitía ornatos y metáforas, o mejor, siete maneras de «hablar ligado»: narración, prueba, ampliación, dis-

(1) *De sublimitate* (en *Rhet. græcl.* ed. Spengel. vol. I) pág. 32.

(2) Giulio Camillo Delminio, *Discorso sopra le idee di Ermogene (Opere*, Venezia, 1560) y trad. de Ermógenes (Udine 1594).

(3) *De causis corruptor. artium.*, l. c.

minución, ornato con su contrario, elevación y descenso. La escuela de Ramus continuó asignando a la Retórica el «embellecimiento» de los pensamientos (1). Por la gran extensión e intensificación de la vida y de la literatura en el siglo XVI, sería muy útil recoger sentencias que, como las que hemos puesto de ejemplo para la antigüedad, afirmaban la dependencia estrecha de las palabras de las cosas que expresan, y vivas efusiones contra los pedantes y contra las formas pedantescas ordenadas por el bien hablar. Pero ¿qué más? La teoría del ornato estaba siempre en el fondo y se admitía tácitamente por todos como indiscutible. «*Escribo como hablo* (dice, por ejemplo, en su profesión de fe artística Juan de Valdés); *solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible; porque, a mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación*». Pero Valdés escribe también que el buen hablar consiste «*en que digáis lo que queráis en las menos palabras que pudiéredes, de tal manera que... no se pueda quitar ninguna sin ofender a la sentencia, o al encarecimiento, o a la elegancia*» (2). Donde se ve cómo la amplificación y la elegancia sean concebidas extrínsecas a la sentencia o contenido. Un rayo de luz refulge en Montaigne, que ante las manoseadas categorías ornamentísticas de los retóricos, observa: «*Oyez dire Metonymie. Metaphore, Allegorie, et aultres tels noms de la Grammaire; semble il pas qu'on signifie quelque forme de langage rare et pellegrin? Ce sont tiltres qui touchent la babil de votre chambrière*» (3). Es decir, son cualquier cosa menos el lenguaje remoto de la *primum se offerenti ratione*.

La insostenibilidad de la teoría del ornato comenzó a advertirse en la decadencia literaria italiana del siglo XVII, cuando, convertida la producción literaria en juego de vanas formas, lo *conveniente*, violado en la práctica, fué también abandonado, olvidado en teoría y considerado como límite arbitrariamente impuesto al principio fundamental del ornato. Los enemigos del *conceptismo* o *secentismo* (Mateo Pellegrini,

(1) *De la Rhetorica*, dial. 6.

(2) *Diálogo de las lenguas* (ed. de Mayans y Siscar, *Orígenes de la lengua española*, Madrid, 1873), páginas 115, 119.

(3) *Essais*, I, c. 52 (ed. Garnier, I, 285) cfr. ivi. cc. 10, 25, 39; II, c. 10.

Orsi y otros) sentían el vicio de la producción literaria contemporánea, entreviendo que la decadencia nacía de no ser desde entonces la literatura expresión seria de un contenido; pero quedaban perplejos ante los raciocinios de los sostenedores del mal gusto, que mostraban la cosa como plenamente conforme a la teoría literaria del ornato, base común de ambas partes contendientes. En vano los primeros recurrían a «lo conveniente», a «lo moderado», al «huir de la afectación», al ornato, que debe ser «condimento y no alimento», y a todos los demás instrumentos, suficientes en tiempos en los cuales la gallarda vitalidad artística y el seguro gusto estético, son espontáneos correctivos de las doctrinas inexactas. Los otros respondían que no había razón para dejar de usar muchos ornamentos cuando se tienen a disposición propia, y de no hacer pompa del ingenio, pudiendo hacerla exterminada (1).

Reducciones al absurdo en el siglo XVII.

La misma reacción contra el abuso del ornato, contra los conceptos a la española y a la italiana (cuyos teorizantes habían sido Gracián, en España, y Tesauro, en Italia), tuvo lugar en Francia «*Laissez à l'Italie De tous ces faux brillants l'éclatante folie;*» «*Ce que l'on conçoit bien, s'énonce clairement, Et les mots, pour le dire, arrivent aisément* (2).

Entre los más ásperos críticos del conceptismo, figuró el ya citado jesuíta Bouhours, autor de la *Manière de bien penser dans œuvres d'esprit*. Se polemizó entonces acaloradamente en torno a las formas retóricas, y Orsi, nacionalista, adversario de Bouhours (1703) sostuvo que todos los ornatos ingeniosos descansan sobre un término medio y se reducen a un silogismo retórico, y que la ingeniosidad consiste en lo verdadero que parece falso o en lo falso que parece verdadero (3). Aquellas polémicas, si por entonces no prudujeron gran resultado científico, prepararon las inteligencias a una libertad más amplia. Como se ha advertido en otro lugar (4), no quedaron quizá sin eficacia sobre Vico,

---

(1) Croce, *I trattatisti italiani del concettismo*, páginas 8-22 (ahora en *Problemi di Estetica*, Bari, 1910).

(2) Boileau, *Art poétique* I. versos 43-44, 153-154.

(3) G. G. Orsi, *Considerazioni sopra la maniera di ben pensare*, etc., 1703 (reimp. de Módena, 1735, con todas las polémicas relativas).

(4) Véanse en el presente vol. páginas 259-260.

el cual, al establecer su nuevo concepto de la fantasía poética, discurrió claramente que por ello venían renovadas de arriba a abajo las teorías de la Retórica, las figuras y los tropos, que más que «caprichos de placer», eran necesidades de la mente humana (1).

Du Marsais y las metáforas.

Las teorías retóricas del ornato quedaban conservadas celosamente por Baumgarten y Meier. Pero en Francia, mientras, las deshacía vigorosamente César Chesneau, señor de Du Marsais, el cual publicó, en 1730, un tratado sobre los *Tropos* (2) (séptima parte de su *Gramática general)*, en que desarrollaba, a propósito de las metáforas, la misma observación hecha por Montaigne, acaso inspirándose en él, aunque no le mencionara. Se dice (observaba Du Marsais) que las figuras son modos de hablar, giros de expresiones, alejados de lo ordinario y de lo común, lo que es vacuo y vale tanto como decir «que lo figurado es distinto de lo no figurado y que las figuras son figuras y no figuras». Por otra parte, no es nada exacto que las figuras se alejen del hablar corriente; porque antes «nada es más natural, ordinario y común que ellas. Se hacen más figuras en un día de mercado, en la plaza, que en muchas sesiones académicas». No es posible un discurso, por breve que sea, tejido únicamente de expresiones no figuradas. Du Marsais saca ejemplos de expresiones obvias y espontáneas, en las que la Retórica no puede menos de reconocer figuras de apóstrofe de reunión, de interrogación, de elipsis, de prosopopeya. «Los apóstoles eran perseguidos, sufriendo las persecuciones con paciencia. ¿Qué cosa más natural que la descripción que se lee en San Pablo? *Maledicimur et benedicimus, persecutionem patimur et sustinemus, blasphemamur et obsecramus.* Y, sin embargo, los apóstoles formaban una hermosa figura de antítesis; *maldecir* es lo contrario de *bendecir; perseguir*, de *sufrir; blasfemar*, de *orar*». ¿Qué más? La palabra misma de *figura* es *figurada*, porque es metáfora. — Pero, después de tan agudas observaciones, Du Marsais se confunde también y acaba definiendo las figuras «maneras de hablar distintas

(1) Véanse en el presente vol. páginas 255-256.

(2) *Des Tropes ou des differens sens dans lesquels on peut prendre un même mot dans une même langue*, París, 1730 (*Œuvres* de Du Marsais, París, 1797, volumen I).

de las demás, por una modificación particular, por la que es posible reducir cada una a especie aparte, que las haga o más vivas, o más nobles, o más agradables de las maneras de hablar, expresando el mismo contenido de pensamiento, sin tener otra modificación particular» (1).

Interpretaciones psicológicas.

Ahora bien; la interpretación psicológica de las figuras, preparación para su crítica estética, no fué desde entonces interrumpida. Home, en sus *Elementos de crítica*, dice haber dudado muchísimo sobre si la parte de la retórica concerniente a las figuras podía reducirse a principio racional, descubriendo, finalmente, que las figuras consisten en el elemento *pasional* (2); a la luz de lo pasional se aplicaba a analizar la prosopopeya, el apóstrofe y la hipérbole. De Du Marsais y de Home deriva lo que hay de bueno en las *Lecciones sobre la retórica y las bellas letras*, de Hugo Blair (3), explicadas en la Universidad de Edimburgo desde 1759 en adelante, y que, recogidas en un volumen, tuvieron inmensa fortuna en todas las escuelas de Europa, aun en las de Italia, sustituyendo ventajosamente, con aplicaciones razonables y de buen sentido *(reason and good sense)*, a libros harto más bastos. Blair definía, en general, las figuras «lenguaje sugerido por la imaginación o por la pasión» (4). Análogas ideas divulgaba en Francia Marmontel con sus *Elementos de literatura* (5). En Italia, Cesarotti contraponía a la parte lógica, a los *términos cifras* de las lenguas, la parte retórica, los *términos figuras;* a la elocuencia racional, la elocuencia fantástica (6). Beccaria, agudo en los análisis psicológicos, consideraba, no obstante, el estilo literario «como ideas o sentimientos accesorios que se añaden a los principales en todo discurso», o sea que no sabía salir tampoco de la distinción entre una forma intelectual, destinada a expresar las ideas principales, y una forma literaria, variación de la primera, por la adición de ideas accesorias (7). Una interpreta-

---

(1) *Des Tropes*, cit., P. I. art. I, s., cfr. art. 4.
(2) *Elem. of criticism.*, III c. 20.
(3) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, Londón, 1823.
(4) Hugh Blair, *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres*, lec. 14.
(5) Marmontel *Éléments de littérature* (en *Œuvres*, París, 1819); IV, página 559.
(6) Cesarotti, *Saggio sulla filosofia del l'inguaggio*, P. II.
(7) *Ricerche intorno alla natura dello stile* (Torino, 1853), c. I.

ción de los tropos y de las metáforas, semejante a la de Vico, como propios del lenguaje primitivo y de la poesía, intentaba Herder en Alemania.

El Romanticismo y la Retórica. Estado actual.

El Romanticismo dió al traste con la teoría del estilo y del ornato, que en el aquel tiempo tornó práctieamente a los viejos carriles; sin embargo, no puede decirse que fuese vencida y superada en vigorosos términos teóricos. Los principales filósofos de la Estética (y no sólo Kant, prisionero, como se ha visto, de la teoría mecánica y ornamental; no sólo Herbart, el cual no parece que conociese de arte más que simplemente poco de música y mucho de retórica, sino los mismos filósofos románticos Schelling, Solger, Hegel) conservaron las secciones de las metáforas, de los tropos, de las alegorías, aceptándolas sin mirar en lo sutil, por la tradición. También el Romanticismo italiano, con Manzoni a la cabeza, destruyó la fe en las palabras bellas y elegantes, dañando la Retórica, ¿pero la hirió de muerte? No lo parece, juzgando, al menos, por las concesiones que les hace todavía, sin advertirlo, el tratadista de la escuela en esta parte, Ruggero Bonghi, el cual, en las *Cartas críticas*, admite dos estilos o formas, que son en el fondo el estilo desnudo y el ornato (1). En las escuelas alemanas de filología tuvo alguna suerte la teoría del estilo de Gröber, que divide el estilo en *lógico* (objetivo) y en *afectivo* (subjetivo) (2); error antiguo, cubierto con la terminología prestada por la filosofía psicológica de la presente moda universitaria. Así, un tratadista reciente denomina pomposamente a la doctrina de los tropos y figuras «doctrina de las formas de la *apercepción estética*», y la expone dividida en las cuatro categorías (la antigua riqueza se ha reducido al mezquino número de cuatro) de la *personificación*, de la *metáfora*, de la *antítesis* y del *símbolo* (3). Biese ha consagrado a la metáfora un libro entero, donde

---

(1) R. Bonhgi, *Lettere critiche*, 1856 (4.ª ed., Napoli, 1884), páginas 37, 65-67 90-103.

(2) Gustav Gröber, *Grundiss d. romanischen Philologie*, volumen I, páginas 209-250; K. Vossler, *B. Cellinis Stil in seiner Vita, Versuch einer psychol. Stilbetrachtung*, Halle, a. S. 1899. Cfr. ahora la autocrítica de Vossler, *Positivismus u. Idealismus in der Sprachewissenschaft.*, Heidelberg, 1904 (y en ital., Bari, Laterza, 1908).

(3) Ernest Elster, *Principien d. Literaturwissenschaft*, Halle, a. S., 1897, volumen I, páginas 359-413.

por lo demás se echa de menos un serio análisis estético de esta categoría (1).

La mejor crítica científica de la teoría del ornato es tal vez la que se encuentra esparcida en los escritos de De Sanctis, el cual, enseñando Retórica, exponía, por el contrario, como él dice, la *Anti-retórica* (2). Pero tampoco esta crítica está guiada con criterio filosófico y sistemático. La verdadera crítica, a nuestro parecer, debe sacarse negativamente de la naturaleza misma de la actividad estética, que no da lugar a divisiones, ni es actividad de modo *a* o de modo *b*, y que no puede expresar el mismo contenido, ora en una forma, ora en otra. Solamente de esta suerte nos desembarazamos del *doble monstruo* de la forma desnuda, que no sabemos cómo estaría *privada* de fantasía, y de la forma *adornada*, que contendría, no se sabe cómo, un algo *de más* con relación de la otra (3).

(1) Biese, *Philosophie des Metaphorischen*, Hamburgo-Leipzig, 1893.
(2) *La giovinezza di Fr. d. Sanctis*, c. 23, 25; *Scritti vari*, II, páginas 272-274.
(3) *Teoría*, páginas 110-115.

## 2

## LA HISTORIA DE LOS GÉNEROS ARTÍSTICOS Y LITERARIOS

La teoría de los *géneros artísticos y literarios* y de las leyes o reglas propias de los géneros particulares ha seguido casi siempre la suerte de la teoría retórica.

**Los géneros en la antigüedad. Aristóteles.**

De la triple división en *épica*, *lírica* y *dramática*, se encuentra algún vestigio en Platón; Aristófanes ofrece ejemplo de crítica, según el canon de los géneros, en particular de la tragedia (1). Pero el más importante tratado teórico de los géneros que nos haya dejado la antigüedad es precisamente la doctrina de la *Tragedia*, que forma gran parte del fragmento de la Poética aristotélica. Aristóteles definía aquella composición imitación de una acción seria y completa, llena de grandeza, en discurso adornado según las distintas partes, expuesta por acción y no por narración, y que, mediante la piedad y el terror, liberta o purifica de estas pasiones» (2); determinaba minuciosamente las cualidades de las seis partes de que se componía, y especialmente la de la fábula y del personaje trágico. Se ha afirmado diferentes veces por Vicente Maggio (y ya en el siglo XVI) que Aristóteles trata de la naturaleza de la poesía y de sus formas particulares, sin pretender dar preceptos. Pero también desde entonces Piccolomini respondió «que todas estas cosas y otras semejantes a otro fin no se muestran ni se declaran hasta que pueda verse lo que tengan que mirar y obrar sus preceptos y sus leyes», como para hacer un martillo o una sierra se comien-

---

(1) *Respublica*, libro III (394); v. E. Müller, *Gesch. d. Th. d. Kunst*, I, páginas 134-206, y II, páginas 238-239 *nota*.

(2) *Poet.*, c. 6.

za diciendo de qué partes constan (1). El error, del cual hacemos representante a Aristóteles, consiste en cambiar en conceptos racionales las abstracciones y divisiones empíricas: que era además cosa inevitable en los principios de la reflexión estética. La Poesía sánscrita fué dirigida también espontáneamente, tanto que, por ejemplo, define y da las reglas de diez géneros dramáticos principales y dieciocho secundarios, con cuarenta y ocho variedades del *héroe* y no sabemos cuantas de la *heroína* (2).

En la Edad Media y en el Renacimiento.

No parece que en la antigüedad, después de Aristóteles, la doctrina de los géneros poéticos recibiese amplio y rico desarrollo. Para la Edad Media se podrían hacer entrar en aquel tipo de tratados las «artes rítmicas» y «razones del trovar». Y cuando del fragmento aristotélico se tuvo una primera noticia, es curioso notar el desprecio al cual en la paráfrasis de Averroes, fué yuxtapuesta singularmente la teoría de los géneros, donde la tragedia es concebida como arte de *alabar*, la comedia, como arte de *censurar*, o sea, como panegírico aquélla y sátira ésta, y se cree que la *peripecia* sea la *antítesis*, para la cual, al describir una cosa, se comienza presentando la cosa contraria (3); confirmación de la naturaleza histórica de esos géneros, ininteligible por la vía puramente lógica para un pensador de tiempos y tan diferentes de los del mundo helénico, sobre el cual no poseía los necesarios conocimientos. El Renacimiento, apoderándose del texto aristotélico, comentando y deformando un poco, eligiendo de nuevo, vino a establecer una numerosa serie de géneros y subgéneros poéticos, rígidamente definidos, y dependientes de leyes inexorables. Surgieron entonces las disputas sobre modo de entender la *unidad* del poema épico o dramático, sobre la *cualidad moral* y el *grado social* correspondientes a los personajes que entran en uno u otro poema; sobre lo que sea la *acción* y si abrace también *las pasiones y los pensamientos*, y si las líricas deben excluirse de la lista de poesías verdaderas; si la tragedia debe ser *histórica;* si la comedia puede dialogarse en *prosa;* si a la tragedia se le consiente *alegre fin;* si el personaje

(1) *Annotazioni*, Introd.
(2) Cfr. para la Poética sánscrita, S. Levi, *Le théâtre indien*, páginas 11-152.
(3) Cfr. Menéndez y Pelayo, ob. cit., I, I, páginas 126-154 (2.ª edición).

trágico puede ser un *perfecto caballero;* cuántos y cuáles *episodios* se han de admitir en el poema y cómo se ligan con la *acción principal*, etc. Gran tormento daba aquella misteriosa regla de la *catarsis* que se encontraba escrita en Aristóteles; Segni, ingenuamente, auguraba que resurgiría el poema trágico en la entera perfección del espectáculo, para ver los efectos sobre los que discurre Aristóteles, de aquel «purgar» de donde «nace en los ánimos tranquilidad y limpieza de toda perturbación» (1).

**La doctrina de las tres unidades.**

Entre las muchas empresas llevadas a glorioso remate por los críticos y tratadistas del siglo XVI, la más conocida es aquella en que vinieron fijadas la *tres unidades* de tiempo, lugar y acción, que no se sabe por qué se llaman «unidades», cuando, a lo sumo, debería hablarse de *brevedad* de tiempo, de *angostura* de lugar y de *limitación* de los asuntos trágicos en una clase de acciones. Es archisabido que Aristóteles prescribe solamente la unidad de acción y recuerda, como simple costumbre teatral, la circunscripción de tiempo desde la salida a la puesta de sol. Sobre el cual punto los críticos del siglo XVI concedieron, según el humor, seis, ocho, doce horas: alguno (Segni) llegó a las veinticuatro, incluyendo las horas de la noche como particularmente propicias para los asesinatos y las crueldades que se suelen representar en las tragedias; otros llegaron a las treinta y seis o a las cuarenta y ocho. La última y más extraña unidad, la de *lugar*, se fué preparando lentamente en Castelvetro, en Riccoboni, en Scaligero, hasta que el francés Juan de la Taille, en 1572, la añadió como tercera a las otras dos, y, más explícitamente, en 1598, la formuló Angel Ingegneri.

La Poética de los géneros y reglas. Scaligero.

Los tratadistas italianos tuvieron divulgación y eficacia en toda Europa y suscitaron las primeras tentativas de Poética culta en Francia, en España, en Inglaterra, en Alemania. Representante de todos ellos puede considerarse a Julio César Scaligero, al que se ha tenido, con alguna exageración, por el verdadero fundador del pseudoclasicismo o neoclasicismo francés, como el que «puso la primera piedra (así se ha dicho) de la Bastilla clásica». Mas si no fué el primero ni el único, contribuyó válidamente a redactar «en cuerpo doc-

(1) Trad. de la *Poética;* introd.

trinal las consecuencias principales de la soberanía de la Razón en las obras literarias», con las minuciosas distinciones y clasificaciones de los géneros, con las barreras infranqueables interpuestas entre ellos, con la diferencia entre la libre inspiración y la fantasía (1). De Scaligero descienden (además de Daniel Heinsius) D'Aubignac, Rapin, Dacier y los otros tiranos de la literatura y de la escena francesa; Boileau puso en versos elegantes las reglas del neoclasicismo. Sobre el mismo plano (como se ha observado justamente) se encuentra Lessing, cuya oposición a las reglas de los franceses (que era oposición de reglas a reglas, en la que había sido precedido por escritores italianos, verbigracia, en 1732, por Calepio), es muy otra cosa que radical. Lessing reputaba que Corneille y otros autores habían interpretado mal a Aristóteles, en cuyas leyes podía comprenderse hasta el teatro shakespeariano (2). Pero, por otra parte, no trataba de abolir todas las reglas, polemizando contra los que gritaban «¡genio, genio!», y ponían el genio por encima de todas las reglas, diciendo que lo que el genio hace es regla. Precisamente porque el genio es regla, las reglas (replicaba Lessing) tienen valor y pueden determinarse; negarlas equivaldría a confinar al genio en sus primeros intentos, como si el ejemplo y el ejercicio no sirvieran para nada (3). Lessing.

Pero los «géneros» y sus «límites» pudieron sostenerse durante siglos solamente a fuerza de interpretaciones útiles, de extensiones analógicas, de transacciones más o menos larvadas. Los críticos italianos del Renacimiento, mientras trabajaban sobre el modelo aristotélico, en sus Poéticas, se encontraron frente a la poesía *caballeresca*, acomodándose a ella como mejor supieron, y la asignaron a los géneros de poemas no previstos por los antiguos (Giraldi Cintio) (4). Verdad es que algún rigorista no cesó de protestar, diciendo que las novelas son, no una especie de poesía distinta de la heroica, sino solamente un «heroico mal compuesto» (Salviati). Y como no podía borrarse de la literatura ita- Transacciones y extensiones.

---

(1) Lintilhac, *Un coup d'État.*, etc., pág. 543.
(2) *Hamburg. Dramat.* números 81, 101-104.
(3) Op. cit., números 96, 101-104.
(4) G. B. Giraldi Cintio, *De'romanzi, delle comedie e delle tragedie* 1557 (edición Daelli, 1864).

liana el poema dantesco, Jacobo Mazzoni prefirió corregir una vez más en la *Defensa del Dante* las categorías de la Poética para comprender de ellas la *Comedia* (1). Comenzaron a componerse farsas, y Cecchi (1585) declaraba: «*La farsa es una tercera cosa nueva entre la tragedia y la comedia...*» (2). Apareció el *Pastor fido*, de Guarini, que no era tragedia ni comedia, sino *tragicomedia*. Jason de Nores, no acertando a sumarlo en los géneros deducidos de la filosofía moral y civil, condenó al intruso. Pero Guarini defendió gallardamente a su hijo predilecto como un tercer género, *mixto*, que responde a la realidad de la vida (3). Y si bien otro rigorista, Fioretti (Udeno Nisieli), continuase sentenciando la tragicomedia «monstruo de poesía, tan enorme y contrahecho que los centauros, los hipógrifos, las quimeras, junto a éstos, son partes graciosas y perfectas... formado con vergüenza de las Musas y con desprecio de la poesía, todo mezcla de ingredientes por sí desacordes, enemigos e incomparables entre sí» (4), ¿quién pudo arrancar el delicioso *Pastor fido* de las manos de los amantes de poesía? Lo mismo sucedió con el *Adonis*, de Marino, que Chapelain había definido, no sabiéndolo de otro modo, «poema de la paz», y que otros defensores llamaron «una *nueva forma* de poema épico» (5), y así acaeció todavía con la *comedia del arte* y con el *drama musical* (6). Corneille, que había tenido que sostener con el *Cid* una verdadera tempestad que contra él habían desencadenado Scudéry y la Academia, en sus discursos sobre la Tragedia, fundándose en Aristóteles, observaba que era necesaria «*quelque modération, quelque favorable interprétation,.. pour n'être pas obligés de condamner beaucoup de poèmes, que nous avons vu réussir sur nos théâtres.*» «*Il est aisé de nous accomoder avec Aristote...*» (7) (dice en otro lugar), hipocresía literaria que recuer-

(1) Jacopo Mazzoni, *Difesa della comedia di Dante*, Cesena, 1587.

(2) G. M. Cecchi, en el prólogo de la *Romanesca*, 1585.

(3) Cfr. los dos *Veratti* y el *Compendio della poesia tragicomica*, Venezia, 1601.

(4) *Proginn. poet.*, Firanze, 1627, III, pág. 130.

(5) V. A Belloniti, *Seicento*, Milano, 1898, páginas 162-164.

(6) *Examens*, e *Discours du poème dramatique, de la tragédie, des trois unités*, etc.

(7) *Reflexions sur le comique larmoyant*, 1749 (trad. de Lessing, *Werke*, volumen cit.).

da extrañamente «*les acommodements avec le Ciel*» de la moral de Tartufo. En el siglo siguiente se añadieron a los géneros comúnmente admitidos la *tragedia burguesa* y la *comedia conmovedora*, que los adversarios satíricamente llamaron y dijeron «lacrimosa», y que combatida por De Chassiron (1), fué defendida por Diderot, por Gellert y Lessing en Alemania. El esquematismo de los géneros continuó de este modo sufriendo imposiciones y haciendo feos papeles; pero en todas estas travesías se esforzaba en conservar, si no la dignidad, a lo menos algún poder como rey absoluto convertido en constitucional por necesidad de los tiempos, conciliando, de la mejor manera posible, el derecho divino con la voluntad de la nación.

Más difícil les hubiera sido conservar aquel poder, de haber prevalecido las voces de rebelión contra todas las reglas, contra la *regla en general*, que se dejaron sentir más o menos fuertes desde el siglo XVI. Pedro Aretino tomaba a chacota los preceptos más sagrados. «Si vieseis (dice bufonescamente en el prólogo de una comedia suya) salir los personajes más de cinco a la vez en escena, no os reiríais de ello, porque las cadenas que tienen los molinos en el río no tendrían los locos de hoy» (2). Un filósofo, Giordano Bruno, se declaraba resueltamente en contra de los «regulistas de poesía». Las reglas (decía él) derivan de las poesías, «y, sin embargo, hay tantos géneros y especies de reglas verdaderas como géneros y especies de verdaderos poetas»: individualización de los géneros, que equivalía a su muerte. ¿Cómo, pues (pregunta el interlocutor adversario), serán conocidos los verdaderamente poetas? «Con el canto de los versos (responde Bruno), con esto, porque cantando, o vengan a deleitar o vengan a entretener, o a entretener y a deleitar a la vez» (3). Del mismo modo, Guarini, defendiendo su *Pastor fido*, afirmaba, en 1588, que «el mundo es el juez de los poetas y el que da la sentencia inapelable» (4).

**Rebelión contra las reglas en general.**

**G. Bruno; Guarini.**

---

(1) Gellert, *De comœdie conmovente*, 1751; Lessing, *Abhandlungen von den weinerlichen oder rührenden Lustspiele*, 1754 (en *Werke*, volumen VII).

(2) Prólogo de *La Cortesana*, 1534.

(3) *Degli eroici furori*, en *Opere italiane*. ed. Gentile, II, páginas 310-311.

(4) *Il Veratto* (contro Giason de Nores). Ferrara, 1588.

Críticos españoles.

España fué tal vez el país de Europa que por más tiempo resistió a las pedanterías de los tratadistas; el país de la libertad crítica, desde Vives a Feijóo, o sea desde el renacimiento al siglo xviii, cuando, descaecido el viejo espíritu español, fué implantada en él, por obra de Luzán y de otros, la poética neoclásica, de procedencia italiana y francesa (1). Que las reglas cambien con los tiempos y con las circunstancias de hecho; que la literatura moderna requiera una poética moderna; que trabajar contra las reglas establecidas no signifique trabajar fuera de toda regla, o sea no someterse a una ley superior; que la naturaleza deba dar reglas y no recibir leyes; que las leyes de la unidad sean tan ridículas como prohibir a un pintor de hacer entrar un gran país en un cuadro pequeño; que el placer, el gusto, la aprobación de los lectores y de los espectadores decidan en último análisis; que, a pesar de todas las reglas del contrapunto, el verdadero juez de la música sea el oído; éstas y otras semejantes afirmaciones aparecen con frecuencia en los críticos españoles de aquel período. Uno de ellos, Francisco de la Barreda (1622), llegaba hasta a compadecer a los fuertes ingenios de Italia, *temerosos y acobardados* por las reglas que les sujetaban por todas partes (2). Y acaso pensaba en el Tasso, que fué ejemplo memorable de aquel envilecimiento. Lope de Vega, que andaba entre la inobservancia práctica de las reglas y la sumisión teórica, excusando su proceder práctico con la necesidad de satisfacer la exigencia del público, que paga sus diversiones teatrales, declara:

Y cuando he de escribir una comedia,
Encierro los preceptos con seis llaves
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
... Porque el arte (la Poética) verdad dice
Que el ignorante vulgo contradice.
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
. . . . . . . . . . . . . . . . . . . .
Elíjase el sujeto, y no se mire
(perdonen los preceptos) si es de reyes (3).

(1) Menéndez y Pelayo, ob. cit., III, I, páginas 174-175 (1.ª ed.).

(2) Menéndez y Pelayo, ob. cit., páginas 468 (2.ª ed.).

(3) *Arte nuevo de hacer comedias* (1609), ed. Morel Fatio, vv. 40-41, 138-140, 157-158.

Aunque un contemporáneo y defensor suyo (1616) observa que si Lope «*en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe... dícelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección*» (1).

También protestaba Juan Bautista Marino: «Pretendo saber las reglas mejor que todos los pedantes juntos; pero la verdadera regla consiste en romper las reglas a tiempo y sazón, acomodándose a la costumbre corriente y al gusto del siglo» (2). El drama español, la comedia del arte, las otras novedades literarias que aparecieron en el siglo XVII, hicieron considerar y compadecer como «anticuarios» a los Minturno, Castelvetro y demás tratadistas rígidos del siglo anterior; lo que se ve en Andrés Perrucchi (1699), teorizante de la comedia improvisada (3). Pallavicino criticaba a los escritores «de las disciplinas del bien hablar», porque «formaban, generalmente, sus enseñanzas antes con advertir con experiencia lo que causase deleite en los escritores, que con aprender por la razón lo que por la naturaleza se conformase a algunos afectos e instintos plantados por el Creador en los ánimos de los mortales» (4). Cartel de desafío contra los géneros fijos fué el *Discorso sull'Endimione* (1691), en el cual Gravina (1691) critica con aspereza a «los ambiciosos y avaros preceptos» de los retóricos, notando con agudeza que no puede salir a luz obra alguna que no haya sido pronto ante el tribunal de los críticos llamada a examen, e interrogada en primer lugar por su nombre y su ser; así es que en seguida se intenta la acción que los jurisconsultos llaman *prejudicial*, formándose a escape controversia sobre el estado de ella, si es poema, o novela, o tragedia, o comedia, o algún otro género prescrito. Y si aquella obra se aparta de algún modo de los preceptos... quieren pronto que sea desechada, y la proscriben eternamente. Y sin embargo, aunque sacudan y dilaten sus aforismos, no podrán comprender jamás

J. B. Marino.

J. V. Gravina.

(1) Menéndez y Pelayo, ob. cit., III, pág. 459.

(2) Marino, carta a Jerónimo Pretri, en *Lettere*, Venezia, 1627, pág. 127.

(3) *Dell'arte reppresentativa meditata e all'improvviso*, Napoli, 1699; v. páginas 47, 48, 65.

(4) *Trattato dello stile e del dialogo*, 1646, prefacio.

todos los géneros distintos que el vario y continuo movimiento del humano ingenio puede producir de nuevo. De aquí no sé por qué haya de ponerse tan indiscreto freno a la grandeza de nuestra imaginación, y no abrirle sendero para vagar por dentro de aquellos grandísimos espacios en los cuales es apta a penetrar. De la obra de Guidi, que formaba argumento de su discurso, decía: «No sé si es tragedia, o comedia, o tragicomedia, o lo que quieran soñar los retóricos. Es una representación de amor de Endimión y de Diana. Si aquellos vocablos se extienden tanto más, podrá acoger este drama en su seno; si no se dilatan bien, podrá entresacarse otro que da a cada uno la facultad en cosa que nada revela; si no se encuentra vocablo alguno, no queramos, por falta de nombre, privarnos de cosa tan hermosa» (1). Proposiciones que suenan a bastante modernas, pero que no estaban acaso pensadas con adecuada sabiduría y profundidad, tan verdad, que el mismo Gravina expuso en un tratado especial las reglas del género trágico (2). También Antonio Conti se declaró adversario de las reglas, pero de las aristotélicas, se entiende (3). Más atrevidamente, en las polémicas que suscitó la obra de Orsi contra Bouhours, el Conde Francisco Montani de Pesaro (1705), escribió: «Ya sé que hay ciertas reglas inmutables, eternas; porque fundadas sobre un tan buen sentido y sobre una razón tan sólida y firme, sucederá que subsistan hasta que subsistan los hombres. Pero de estas reglas que tengan, con el carácter de incorruptibles, la autoridad de ir dentro de nuestro espíritu en todo curso de tiempo, *hay tan pocas, que pueden contarse con la nariz*, y sería cosa para mí bastante más agradable el acomodar y dar reglas a nuestras nuevas obras, que no servirnos de las viejas, ya derogadas y extinguidas» (4).

Francisco Montani.

Críticos del siglo XVIII.

En Francia sucedió al rigorismo de Boileau la rebelión de Du Bos, el cual afirma sin titubear que «los hombres preferirán siempre las poesías que conmuevan a las hechas según las reglas y otras proposiciones heréticas a los oídos de

(1) *Discorso su l'Endimione* (en *Opere italiane*, ed. cit.), II, páginas 15-16.
(2) *Della tragedia*, 1715 (ivi, vol. I).
(3) *Prose e poesie*, cit., pref. y *passim*.
(4) En Orsi, *Considerazioni*, ed. cit., II, páginas 8-9.

los tratadistas (1). De La Motte combatía (1630) las unidades de tiempo y de lugar, considerando como más general y superior a la unidad de acción, la *unidad de interés* (2). También Batteux se mostró bastante independiente con respecto a las reglas. Voltaire, si bien se opuso a De La Motte, llamando a las tres unidades «las tres grandes leyes del buen sentido», había manifestado, sin embargo, en el *Ensayo sobre el poema épico*, ideas atrevidas. Suyos son los dichos: «*tous les genres sont bons hors le genre ennuyeux*», y que el género mejor es «*celui qui est le mieux traité.*» Diderot fué, en ciertos respectos, un romántico anticipado; con él debe recordarse a Federico Melchor Grimm, que sufrió su influencia. En Italia se respiraban aires de libertad, durante aquel tiempo, con Metastasio, Bettinelli, Baretti y Cesarotti. Buonafede, en la *Epistola della libertà poetica* (1776), notaba que cuando los eruditos «definen el poema épico, la comedia, la oda, tantas son las definiciones cuantas son por ventura las composiciones y los autores» (3). En Alemania, los representantes de la escuela suiza fueron los primeros que polemizaron contra las reglas (oponiéndose a Gottsched y a sus partidarios) (4). En Inglaterra, Home, examinando las definiciones con las cuales los críticos habían tratado de distinguir el poema épico de las demás composiciones, observaba: «Es no poco divertido eso de ver tantos críticos profundos a caza de lo que no es tal; ellos presuponen como cierto, sin sombra de prueba, que debe haber un criterio preciso para distinguir la poesía épica de toda otra especie de composición. Pero las obras literarias se funden las unas con las otras, como los colores; si en sus tintas fuertes es fácil distinguirlas, son luego susceptibles de tantas variedades y de tantas formas diferentes, que no se puede decir nunca dónde termina una especie y comienza otra» (5).

**El Romanticismo y los géneros netos. Berchet, Víctor Hugo.**

El pensamiento literario de fines del siglo XVIII a los primeros decenios del XIX, desde el «período de genio» al romanticismo, propiamente dicho, se revolvió contra las reglas sin-

(1) *Réflexions*, cit. sec. 34.
(2) *Discours sur la tragédie*, 1730.
(3) *Opuscoli de* Agatopisto Cromaziano, Venezia; 1797.
(4) Danzel, *Gottsched*, páginas 206 y siguientes.
(5) *Elements of criticism.*, III, páginas 144-145 *n.*

gulares, una por una, y contra las reglas en general. Pero narrar las batallas reñidas entonces y los episodios más importantes, recordar los nombres de los capitanes derrotados o victoriosos, lamentar los excesos a que las huestes victoriosas se abandonaron, es cosa que sale fuera de nuestro cuadro. Sobre las ruinas de los *géneros netos* de los «*genres tranchés*», que Napoleón (romántico en el arte de la guerra y clásico en el arte de la poesía) amparaba (1), triunfaron el drama, la novela y todos los demás géneros mixtos; sobre las ruinas de las unidades prevaleció la unidad de *conjunto*. Italia tuvo su manifiesto contra los géneros y las reglas en la famosa *Carta semiseria de Crisóstomo* de Berchet (1816), y un poco más tarde Francia en el famoso prefacio de Víctor Hugo al *Cromwell* (1827). Ya no se habló más de géneros, sino de arte. ¿Y qué es la unidad de conjunto sino la exigencia misma del arte, que es siempre «conjunto» o síntesis? ¿Qué es sino aquel principio de Augusto Guillermo Schlegel, repetido entre nosotros por Manzoni y otros románticos, de que la forma de los componentes debe ser «orgánica y no mecánica», resultante de la naturaleza del asunto de su desarrollo interior... y no de la impresión de una estampa, exterior y extraña? (2).

Su persistencia en las teorías filosóficas.

Erraríase no poco si se creyese que esta superación de la retórica de los géneros fuese consecuencia o causa de una superación definitiva de los supuestos filosóficos de ella. Empero los críticos, que hemos recordado por último, abandonaron del todo, en puridad, los géneros y las reglas.

Berchet admitía cuatro formas elementales o cuatro géneros fundamentales de la poesía: lírico, didáctico, épico y dramático, reivindicando al poeta el único derecho de «unir y confundir a la vez de mil maneras las formas elementales» (3). Manzoni, realmente, combatía las solas reglas «fundadas sobre hechos especiales y no sobre principios generales, sobre la autoridad de los retóricos y no sobre el razonamiento» (4). Hasta De Sanctis se contentó con el

(1) Véase el coloquio de Napoleón con Gœthe, en Lewes, *The life a. works of Gœthe* (trad. alem., Stuttgart, 1883), II, pág. 441.

(2) Manzoni, *Epistol.*, edic. Sforza, I, páginas 355-356; cfr. *Lettera sul Romanticismo*, ivi, páginas 293-299.

(3) *Lettera di Grisostomo*, en *Opere*, ed. Cusani, pág. 227.

(4) *Lettera sul Romanticismo*, ivi, pág. 280.

concepto un tanto vago, aunque verdadero en el fondo, de que «las reglas más importantes no son las que se acomodan a todo contenido, sino aquéllas que absorben su jugo *ex visceribus caussæ,* de las vísceras del contenido (1). Espectáculo harto más divertido del que ponía de excelente humor a Home es ver en la filosofía alemana las empíricas clasificaciones de los géneros que asumen, los honores de la deducción dialéctica; citaremos solamente dos ejemplos de dos autores que pueden representar los anillos extremos de una cadena: Schelling, a principios del siglo (1803), y Hartmann, a la conclusión (1890). Una sección en la *Filosofía del Arte*, de Schelling, está consagrada «a la construcción de los géneros poéticos particulares, y dícese en ella que, si se comenzase por orden histórico, la Epica ocuparía el primer lugar; pero en el orden científico, éste corresponde a la Lírica. En efecto, si la poesía es representación de lo infinito en lo finito, la Lírica, en que prevalece la diferencia, lo finito, el asunto es su primer momento y corresponde a la primera potencia de la serie ideal, a la reflexión, al saber, a la conciencia; de aquí que el Epos corresponda a la segunda potencia, a la acción (2). Del Epos, género sumamente objetivo (en cuanto es identidad de lo subjetivo con lo objetivo), si la subjetividad está puesta en el objeto y la objetividad en el poeta, nacen la Elegía y el Idilio; si la objetividad está puesta en el objeto y la subjetividad en el poeta, la poesía didáctica (3). A estas diferenciaciones de la Epica añade Schelling el Epos romántico o moderno o poesía caballeresca, la novela, los intentos épicos de argumento burgués, como la *Luisa*, de Voss, y el *Hermann und Dorothea*, de Goethe, y, coordinados con todas las precedentes, la *Comedia* dantesca, «especie épica en sí misma» *(eine epische Gattung für sich)*. De la superior unidad de la Lírica con la Epica, de la libertad con la necesidad nace, en fin, la tercera forma, la Dramática, reunión de las antítesis en una totalidad, «suprema encarnación de la esencia y del *in-sé* de todo arte» (4). En la *Filoso-*

Federico Schelling.

(1) *La giovinezza di Francesco De Sanctis*, cc. 26-28.
(2) *Philos. d. Kunst.*, páginas 639-645.
(3) Ob. cit., pág. 657-659.
(4) Ob. cit., pág. 687.

E.V. Hartmann *fía de lo bello*, de Hartmann, la poesía se divide en poesía de declamación y poesía de lectura. La primera se subdivide en Epica, Lírica y Dramática; la Epica, en Epica plástica o Epica propiamente Epica y pictórica o Epica lírica; la Lírica, en Lírica épica, Lírica lírica y Lírica dramática; la Dramática, en Drama lírico, Drama épico y Drama dramático. Se subdivide todavía la poesía de lectura *(lesepoesie)* en poesía predominantemente épica, lírica y dramática, con las particiones terciarias de conmovedora, cómica, trágica y humorística, y de poesía «que se lee toda de una vez» (como el cuento), o «que se lee en distintas veces» (como la novela) (1). — Sin al menos citar filosoficísimas trivialidades, las divisiones de los géneros viajan aún por los libros de *Instituciones literarias*, escritos por filólogos y literatos, en los tratados de las escuelas de Italia, Francia y Alemania. Psicólogos y filósofos continúan escribiendo sobre la Estética de lo trágico, de lo cómico, de lo humorístico (2). La objetividad de los géneros literarios ha sido francamente sostenida por Fernando Brunetière, que considera la historia literaria como «evolución de los géneros» (3), confiriendo forma aguda a un prejuicio que, no tan francamente expuesto ni con igual rigor aplicado, infesta las historias literarias de hoy (4).

Los géneros en las escuelas.

(1) *Philosophie d. Schönen*, c. 2, sec. 2.

(2) Véase, por ej. Volkelt, *Æsthetik d. Tragischen*, Munich, 1897; Lipps, *Der Streit über Tragödie*, etc.

(3) V. otros escritos suyos, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1890 y ss.; y *Manuel de l'histoire de la littérature française*, ivi, 1898.

(4) Croce, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, páginas 25-25.

## 3

## LA TEORÍA DE LOS LÍMITES DE LAS ARTES

A mérito y gloria singulares de Lessing se abscribe la teoría de la peculiaridad y de los límites inviolables de cada arte. Ahora que el mérito no estriba en la teoría por él elaborada, en sí misma poco sostenible (1), sino en haber iniciado con un error la discusión en torno a un punto harto importante y hasta entonces olvidado por la Estética. Después de algunas referencias de Du Bos y de Batteux; después de haber sido preparado el terreno por Diderot (2) y por Mendelssohn (3), y de las amplias disquisiciones de Meier y de otros wolffianos sobre los signos naturales y los arbitrarios (4), Lessing hizo, por primera vez, con claridad, la pregunta acerca del valor que alcanza la distinción de las distintas artes. La antigüedad, la Edad Media, el Renacimiento, habían enumerado las artes, según las denominaciones del lenguaje corriente, y compuesto muchos manuales técnicos en torno a las artes mayores y menores; pero en vano se buscará el problema de Lessing en Aristoxeno o en Vitrubio, en Marchetto de Padua o en Cennino Cennini, en Leonardo de Vinci o en León Bautista Alberti, en Palladio o en Scamozzi; el espíritu de estos tratados técnicos es muy otro. Apenas podrá descubrirse algún germen en las comparaciones y cuestio-

**Los límites de las artes en Lessing. Artes del espacio y artes del tiempo.**

---

(1) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 153-154.

(2) D. Diderot, *Lettre sur les aveugles*, 1749; *Lettre sur les sourds et les muets*, 1751; *Essai sur la Peinture*, 1765.

(3) M. Mendelssohn, *Briefe über Empfind.*, 1755; *Betrachtungen* cit., 1757.

(4) Chr. Wolff, *Psychol. empirica*, §§ 272-312; Meier, *Anfangsgründe*, §§ 513-528, 708-735; *Betrachtungen*, § 26.

nes de precedencia entre poesía y pintura, pintura y escultura, que aparecen en algunos parágrafos de aquellos libros (Leonardo fué partidario de la pintura, Miguel Angel de la escultura) y que se convirtieron en tema predilecto de disertaciones académicas, y como tales no desplacieron ni aun a Galileo (1). Lessing fué llevado a la investigación, por el intento de refutar las extrañas ideas de Spence sobre la estrecha unión de la poesía y de la pintura en los antiguos, y del Conde de Caylus, que consideraba tanto más excelente un poema cuanto mayor número de cuadros ofrecía a la obra de los pintores. Otro impulso tuvo de las comparaciones de poesía y pintura, con las que justificaban las reglas más absurdas de la tragedia. El *Ut pictura poësis*, que había sido instrumento para entrever el carácter representativo o fantástico de la poesía, y la naturaleza común de las distintas artes, se convertía, por vía de interpretaciones superficiales, en una defensa de los peores prejuicios intelectualistas y realistas. Lessing, pues, razonó así: «Si la pintura se vale en sus imitaciones precisamente de los distintos medios o signos diversos de la poesía (esto es, la una de formas y colores en el espacio, y la otra de sonidos articulados en el tiempo); si los signos deben ciertamente tener una fácil relación con lo que designan, los signos coexistentes no pueden expresar sino objetos, o partes de objetos *coexistentes;* ni siquiera los signos consecutivos pueden expresar otra cosa que objetos o partes de objetos *consecutivos*. Los objetos coexistentes entre sí, o cuyas partes son coexistentes, se llaman cuerpos. Los cuerpos, pues, por sus cualidades visibles, son los verdaderos objetos de la pintura. Los objetos sucesivamente consecutivos entre sí o cuyas partes son consecutivas, se llaman, en general, acciones. Las acciones, pues, son el objeto que conviene a la poesía.» Ciertamente, la pintura puede representar una acción, pero sólo mediante cuerpos que hagan alusión a ella; y la poesía, representar también cuerpos, pero sólo indicándolos mediante acciones. Cuando el poeta, valiéndose del lenguaje, o sea de signos arbitrarios, describe cuerpos, no es ya poeta, sino prosista, porque el poeta verdadero no describe los cuerpos sino por los efectos que producen sobre

(1) Carta a Ludovico Cardi, de Cigoli, 26 de Junio de 1612.

el espíritu (1). Retocando brevemente y a continuación, ampliando esta distinción, Lessing explica la acción y el movimiento en pintura como algo que en ella añade la fantasía del contemplador; tan es verdad esto (decía) que los animales, ante una pintura, no sienten sino la inmovilidad. Estudiaba además las distintas uniones de signos arbitrarios y de signos naturales, como la de la poesía con la música (en que la primera está subordinada a la segunda); de la música con la danza, de la poesía con la danza y de la música y de la poesía con la danza (unión de signos arbitrarios consecutivos *oíbles* con otros tantos signos visibles), de la pantomima de los antiguos (unión de signos consecutivos visibles, *arbitrarios* con signos consecutivos visibles *naturales*) del lenguaje de los mudos (único arte que se sirve de signos arbitrarios consecutivos visibles), y en fin, las uniones *imperfectas*, como la de la poesía con la pintura. Si no cada uso de lenguaje es poesía, igualmente, según Lessing, no todo uso de signos naturales coexistentes es pintura; la pintura, como el lenguaje, tiene también su prosa. Pintores prosaicos son los que representan objetos consecutivos, a pesar del carácter de coexistencia de sus signos; los alegoristas que emplean con arbitraridad los signos naturales; los que pretenden representar lo invisible, o lo oíble, mediante lo visible. Lessing, solícito por conservar naturalidad a los signos, llega hasta tachar de defecto y de imperfección la pintura de los objetos con menores dimensiones que su tamaño natural. Y concluye: «Estimo que el fin de un arte debe ser sólo aquél a que es únicamente apto y no el que las demás artes pueden hacer tan bien como él. Encuentro un parangón en Plutarco, que demuestra esto a maravilla. El que quiera hendir (dice) la madera con una llave, y abrir la puerta con un hacha, no solamente estropeará tales utensilios, sino que se privará también de la utilidad de ambos (2).

**Los límites y clasificaciones de las artes en la filosofía posterior. Herder, Kant.**

Sobre este principio lessingiano de los límites o del carácter específico de cada arte, trabajaron los filósofos posteriores que, sin hacer objeto de discusión el principio en sí mismo, clasificaron y ordenaron en serie las artes. Herder,

(1) *Laocoonte* (trad. ital. cit.), §§ 16-20.
(2) *Laocoonte*, ap., § 43.

en el fragmento sobre la *Plástica* (1769) (1) profundizó en distintos pasajes las investigaciones de Lessing. Heydenreich (1790) trató ampliamente de los límites de las seis artes (música, danza, artes figurativas, jardinería, poesía, arte representativo), criticando el *clavecin oculaire* del Padre Castel, que consistía en combinaciones de colores que debían obrar del mismo modo que la serie de tonos musicales con la armonía y la melodía (2). Kant recurrió a la analogía del hombre que habla, y clasificó las artes según la palabra, el gesto y el sonido, en artes de la palabra, artes figurativas y artes que ofrecen un mero juego de sensaciones (mímica y colorido) (3). Schelling diferenciaba la identidad artística según que fuese infusión de lo infinito en lo finito, o de lo finito en lo infinito (arte ideal o arte real) en la poesía, y en arte en sentido estricto; en la serie real incluía las artes figurativas, música, pintura, plástica (esta última comprendía arquitectura, bajorrelieve y escultura), correspondiendo a éstas en la serie ideal, las tres formas de la poesía, lírica, épica y dramática (4). Con un método análogo, Solger colocaba, junto a la poesía, arte universal, el arte en sentido estrecho, que es simbólico (escultura) o alegórico (pintura) y en ambos casos, unidad de conceptos y cuerpos: si se toma la corporeidad sola sin concepto, aparece la arquitectura; si el concepto sin materia, la música (5). Para Hegel, la poesía ata los dos extremos de las artes figurativas y de la música (6). Schopenhauer (como ya hemos tenido ocasión de advertir) quitaba los límites acostumbrados de las artes, para reponerlos según los órdenes de las ideas que en ellas se representaban (7). Herbart, conservando los dos grupos de Lessing, de las artes simultáneas y sucesivas, definía las primeras como tales «que se dejan examinar bajo todos los aspectos», y las segundas, «las que no permiten la explora-

Schelling, Solger.

Schopenhauer, Herbart.

---

(1) *Plastik. Einige Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildenden Traume*, 1778 (ed. de Obras escogidas de Herder en la col. *Deutsche Nationallitteratur*, vol. 76, P. III, sec. 2).

(2) *System der Æsthetik*, páginas 154-236.

(3) *Kritik d. Urtheilsk...*, § 51.

(4) *Phil d. Kunst*, páginas 370-371.

(5) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 257-262.

(6) Ob. cit., II, pág. 222.

(7) Véase en el presente vol., cap. X, pág. 331.

ción completa, quedando como en la penumbra». El primer grupo estaría constituído por la arquitectura, plástica, música de iglesia y poesía clásica; el segundo, por la bella jardinería, pintura, música de espectáculo y poesía romántica (1). Era, pues, Herbart implacable contra los que buscan en un arte la perfección de otro, y «tienen la música por una especie de poesía; la pintura, por poesía; la poesía, por alta plástica, y la plástica, por una especie de filosofía estética» (2), aunque admitiendo que una obra artística concreta, por ejemplo, un cuadro, comprenda elementos pictóricos, poéticos y de otras clases, que la habilidad del artista sabe reunir (3). Weisse dividía las artes en tres triadas, componiendo una enearquía, que debía recordar las nueve Musas (4). Zeising hacía una división cruzada; en artes figurativas (arquitectura, escultura, pintura), musicales (música instrumental, canto, poesía), en mímicas (danza, mímica del canto, arte representativo), y en macrocósmicas (arquitectura, música instrumental, danza), microcósmicas (escultura, canto, mímica del canto) e históricas (pintura, poesía, arte representativo) (5). Vischer las clasificaba según las tres formas de la fantasía (figurativa, sensitiva y poética), en artes objetivas (arquitectura, plástica, pintura), arte subjetivo (música), y arte subjetivo-objetivo (poesía) (6). Gerber propuso establecer un especial «arte del lenguaje» *(Sprachkunst)* que se distinguiese tanto de la prosa como de la poesía, consistente en la expresión de los simples movimientos del ánimo, arte que correspondería, en Plástica, al siguiente esquema: Artes de la vista: *a)*, arquitectura; *b)*, plástica; *c)*, pintura. Artes del oído: *a)*, prosa; *b)*, arte del lenguaje; *c)*, poesía (7). Weisse, Zeising, Vischer.

Los dos sistemas de clasificación más recientes han sido formados por Schasler y de Hartmann, que han sometido además a particular examen los de sus predecesores. Schasler (8) ordena las artes en dos grupos, adoptando el criterio M. Schasler

(1) *Einleitung*, § 115, páginas 170-171.
(2) *Schriften z. prakt. Phil.*, en *Werke*, VIII, pág. 2.
(3) *Einleitung*, § 110; páginas 164-165.
(4) Cfr. Hartmann, *Dtsche Æsthetik s. Kant*, páginas 539-540.
(5) *Æsth. Forsch*, páginas 547-549.
(6) *Æsth.*, §§ 404, 535, 537, 538, etc.
(7) Gustav Gerber, *Die Sprache als Kunst*, Bromberg, 1871-1874.
(8) *Das System der Künste*, 2.ª ed., Leipzig-Berlín, 1881.

de la *simultaneidad* y de la *sucesión:* artes de la simultaneidad, la arquitectura, la plástica, la pintura; de la sucesión, la música, la mímica, la poesía. A medida que (dice) vamos recorriendo la serie en el orden indicado, la simultaneidad, predominante en primer lugar, cede el puesto a la sucesión, que prevalece en el segundo grupo, sometiendo a la primera, sin excluirla del todo. Paralelamente a esta división, se desenvuelve otra segunda, que deriva de la relación entre el elemento ideal y el material en cada arte, entre *movimiento* y el *reposo*, y por la cual de la arquitectura, que es «materialmente la más pesada y espiritualmente la más ligera» entre las artes, se va hasta la poesía, en que se observa la relación opuesta. Descúbrense, de tal modo, curiosas analogías entre las artes del primer grupo y las del segundo; de la arquitectura, con la música; de la plástica, con la mímica; de la pintura, con sus tres formas de pintura de paisaje, de género y de historia, con la poesía y sus tres formas de lírica (y declamación), épica (y rapsódica), dramática (y arte representativo) (1).

E. V. Hartmann.

Hartmann divide las artes en artes de la *percepción* y artes de la *fantasía*. Las primeras se dividen en artes especiales o visivas (plástica y pintura), en temporales o auditivas (música instrumental, mímica del lenguaje, canto expresivo), y en temporales — espaciales o mímicas (pantomima, danza, mímica, arte del actor, arte del cantante de óperas), las segundas compuestas de una sola especie, que es la poesía. Quedan excluídas de este sistema clasificatorio la arquitectura, la decoración, la jardinería, la cosmética y los géneros prosaicos, consideradas todas ellas como artes no libres.

El arte supremo. R. Wagner.

— Junto a esta investigación en torno a los modos de clasificar las artes, los mismos filósofos se detienen ante un *arte supremo* colocado por alguno en la poesía, por otro en la música o en la escultura; por otro, en fin, en las artes combinadas, especialmente en la Ópera, según la teoría expuesta por primera vez en el siglo XVIII (2), y sostenida y desarrollada en nuestro tiempo por Ricardo Wagner (3). Uno de los últimos que se han planteado el problema de «si tienen ma-

(1) *Phil. d. Sch.*, c. 9 y 10.
(2) P. e. de Sulzer, *Allg. Theorie*, palabra *Oper.*
(3) Richard Wagner, *Oper. und Drama*, 1851.

yor valor las artes particulares o reunidas», afirma que las artes particulares, como tales, tienen su propia perfección, pero mayor es la de las artes reunidas, a pesar de las transacciones y de las circunstanciales concesiones impuestas por el conjunto: que las particulares, bajo otro aspecto, tienen mayor valor, y que, en fin, para la realización del concepto del arte son necesarias las unas y las otras (1).

**Lotze contra las clasificaciones.**

El arbitrio, la vacuidad, la puerilidad de tales problemas y correspondientes soluciones hubiera debido excitar movimientos de fastidio; sólo algún raro crítico expresa tímidas dudas sobre su validez. «Es difícil decir (escribía Lotze) a quién y a quiénes aprovechan tales esfuerzos. El conocimiento de la naturaleza y de las leyes de cada arte aparece auxiliado por la indicación del lugar sistemático asignado a cada una». Y más allá que en la vida y en la realidad, las artes se combinan de distinto modo, pero sin dar lugar a una serie sistemática, y que en el mundo del pensamiento pueden seleccionarse las ordenaciones más distintas, se resolvía al fin y al cabo, por una de las posibles, no porque fuera la única legítima, sino por más cómoda *(bequem)*, por la ordenación, que, comenzando por la música, «arte de la belleza libre, determinada sólo por las leyes de su material y no por las condiciones impuestas por una misión dada de finalidad o de imitación», continuaba con la arquitectura, «que no juega más libremente con las formas, sino que la supedita a un fin»; y luego con la plástica, la pintura, la poesía, excluyendo las artes subalternas, que no pueden coordinarse con las demás, porque son incapaces de expresar con alguna aproximación la totalidad de la vida espiritual (2) Un moderno crítico francés, Basch, inicia su tratado observando bastante bien: «¿Es necesario demostrar que no existe un arte absoluto, que se diferencia en virtud de no sabemos qué leyes inmanentes?» Lo que existe son las formas particulares de arte, o mejor, los artistas que han tratado de traducir de la mejor manera, según los medios materiales de que disponían, el ideal que cantaba en su alma. Mas cree luego que se puede llegar a una

(1) Gustav Engel, *Æsthetik der Tonkunst*, 1884; res. en Hartmann, *Dtsche Æsthetik s. Kant*, páginas 579-580.

(2) Lotze, *Geschichte d. Æsth.*, páginas 458-460; cfr. pág. 445.

división de las artes, partiendo, «no del arte en sí, sino del artista», y guiándola «según los tres grandes tipos de la imaginación: visual, motriz y auditiva»; por lo que concierne a lo debatido sobre el arte supremo, reputa que debe resolverse a favor de la música (1).

Pero Schasler no tenía todas las sinrazones al rechazar vivamente la crítica de Lotze y protestar contra el principio de indiferencia y de comodidad, y observar que «la clasificación de las artes debe considerarse como la verdadera piedra de toque, la verdadera medida graduada del valor científico de un sistema estético, ya que todas las cuestiones científicas aglomeran en ella, apresurándose para obtener una solución concreta» (2). El principio de la comodidad, óptimo para las agrupaciones aproximativas de las clasificaciones botánicas y zoológicas, no rige en la Filosofía; y puesto que Lotze tenía de común con Schasler y otros estéticos el principio lessingiano de la constancia, de los límites, de la índole peculiar de cada arte, y reputaba que las artes particulares sean, no conceptos empíricos, sino conceptos estéticos precisos, no podía sustraerse al deber de establecer las relaciones de aquellos conceptos entre sí, de ordenarlos en series, de subordinarlos, coordinarlos, deducirlos o dialectizarlos. Convenía, pues, para quitar de en medio aquellas estériles tentativas clasificatorias y de preeminencia, criticar y disolver el principio mismo de Lessing; pero conservar el principio y rechazar la exigencia de la clasificación como hacía Lotze, era, evidentemente, contradictorio. Con todo, entre tantos estéticos, ninguno ha investigado y examinado de nuevo el fundamento científico de las distinciones enunciadas en la suelta y elegante prosa de Lessing; ninguno ha entendido a fondo la verdad, vislumbrada por un instante en Aristóteles cuando rechazaba hacer consistir la distinción entre poesía y prosa en un hecho extrínseco, en el metro (3). Ninguno, a no ser Schleiermacher, que advirtiera, por lo menos las dificultades de la doctrina corriente, y proponiéndose partir del concepto general del arte para deducir todas sus formas como

Contradicciones de Lotze.

Dudas de Schleiermacher.

(1) *Essai critique sur l'Esth. de Kant*, 489-496.
(2) *Das System der Künste*, pág. 47.
(3) *Poet.*. cap. I.

necesarias, encuentra en la actividad artística dos lados: la conciencia objetiva *(gegenständliche)* y la conciencia inmediata *(unmittelbare)*, y notando que el arte no está íntegramente ni en ésta ni en aquélla, y que la conciencia inmediata o representación *(Vorstellungt)* da lugar a la mímica y a la música, y la conciencia objetiva o la imagen *(Bild)* a las artes figurativas, al proceder después a analizar un cuadro, reconocía inseparables las dos conciencias, y «he aquí juntamente (observaba) algo de naturaleza opuesta; buscando la distinción, hemos logrado la unidad». Tampoco le parecía resistente la división tradicional en artes simultáneas y artes sucesivas, la cual, «cuando se observa con exactitud, se esfuma enteramente», porque también en la arquitectura y en la jardinería, la contemplación es sucesiva; y en las artes que se llaman sucesivas, como la poesía, lo que importa es la coexistencia y la agrupación: «Considerada, pues, la diferencia desde los dos aspectos, es secundaria, y el contraste entre los dos órdenes de éste significa solamente que toda contemplación, como toda productividad, es sucesiva siempre, pero que al pensar la relación de los dos lados, ante una obra de arte determinada, el uno y el otro se nos aparecen indispensables: el coexistir *(das Zugleichsein)* y el ser sucesivamente *(das Successivsein)*». Y observaba en otro lugar: «La realidad del arte, como apariencia externa, está condicionada por el modo fundado en el organismo físico y corporal, en que lo interno se extrínseca: movimientos, formas, palabras... Lo que hay de común en las distintas artes no es lo externo, que antes es el elemento de diversificación». Contrastando esta observación con la neta distinción que hizo entre el arte y la técnica, sería factible deducir que consideraba las divisiones de las artes y los conceptos de las artes particulares faltos de valor estético. Pero Schleiermacher no hace esta lógica ilación y sigue vacilando y perplejo: reconoce en la poesía inseparable el elemento subjetivo y el objetivo, el musical y el figurativo. Y por otra parte, se esfuerza más todavía dando definiciones y por encontrar los límites de las artes particulares. A veces piensa en una reunión de las distintas artes para obtener el arte completo. Al ordenar el curso sus lecciones de Estética, se arreglaba a distribuir las artes en artes de acompañamiento (mímica y música) figurativas (arqui-

tectura, jardinería, pintura, escultura) y poesía (1). Nebuloso, impreciso, contradictorio, como es en esta última parte, Schleiermacher tuvo el atrevimiento de haber puesto en duda la solidez de la teoría de Lessing y de haberse preguntado con qué derecho se distinguen, en el arte, las artes particulares.

(1) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 11, 122-129, 137, 143, 151, 167,172, 284-286, 487-488, 508, 635.

## 4

## OTRAS DOCTRINAS PARTICULARES

I. — Schleiermacher negó también la existencia de un *bello de naturaleza*, dedicando por ello un elogio a Hegel, acaso no merecido, porque la negación hegeliana de ese concepto fué, como se ha dicho, más bien de palabra que de hecho. Como quiera que sea, de la tesis radical de Schleiermacher contra la existencia de un bello natural externo, y no producido por el espíritu humano, representaba la liberación de un grave error, y sólo se nos aparece imperfecta y unilateral en cuanto parece excluir aquellos hechos estéticos de la fantasía, que se ligan a objetos dados en naturaleza (1). A conseguir esta imperfección y unilateralidad podían concurrir en cierto modo los estudios históricos y psicológicos acerca del «sentimiento de la naturaleza», promovidos especialmente por Alejandro de Humboldt, con la disertación que se lee en el segundo volumen del *Cosmos* (2), y continuados por Laprade, Biese y otros hasta nuestros días (3). Vischer, en la autocrítica de su Estética, realizó el paso de la construcción metafísica de lo bello de naturaleza a una interpretación psicológica de él; reconoció que convenía abolir la sección dedicada a lo Bello de naturaleza en su primer sistema estético, fundiéndola en la doctrina de la fantasía; tratados semejantes (decía) no pertenecen a la ciencia estética; son una

La teoría estética de lo Bello de naturaleza.

(1) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 137-139.

(2) *Das Naturgefühl nach Verschiedenheit der Zeiten und Volksstämme*, en *Cosmos*, II.

(3) Laprade, *Le sentiment de la nature avant le christianisme*, 1866; *et chez les modernes*, 1867; Alfred Biese, *Die Entwicklung des Naturgefühls bei den Griechen und Römern*, Kiel, 1882-1884; *Die Entwicklung des Naturgefühls in Mittelater und in der Nauzeit*, 2.ª ed., Leipzig, 1892.

mezcla de zoología, de sentimiento, de fantasmagoría, de humorismo, para desarrollar en monografías, en el género de las del poeta J. J. Fischer sobre la vida de los pájaros (1). Hartmann, heredero de la vieja metafísica, censura a Vischer esta exclusión, tornando a sostener que junto a la belleza de fantasía introducida por el hombre en las cosas naturales *(hineinge legte Schönheit)* hay una belleza *formal* y una belleza *sustancial* de la naturaleza, coincidente con la realización de los fines inmanentes o de las ideas de la naturaleza (2). Pero el sendero señalado por Vischer es el único por el que pueda integrarse la tesis de Schleiermacher y mostrar en qué sentido haya de hablarse de un bello (estético) de naturaleza.

**La teoría de los sentidos estéticos.**

II. — Que haya *sentidos estéticos*, *sentidos superiores*, y que lo bello se aproxime, no a todos, sino a algunos sentidos solamente, es pensamiento antiquísimo. Se ha visto (3) que Sócrates, en el *Hippias mayor*, hacía mención de la doctrina de lo bello, como «de lo bello es lo que place al oído y a la vista» (τὸ καλόν ἐστι τὸ δι'ἀκοῆς τε καὶ ὄψεως ἡδύ). Y en efecto (añadía), que no parece que se pueda negar que placen, en cuanto los veamos con los ojos, hombres bellos, ornamentos, pinturas y figuras bellas, y escuchándolos con los oídos, cantos bellos, voces, música, discursos y conversaciones. Pero Sócrates mismo refutaba en aquel diálogo esta teoría con argumentos de gran valor, entre los cuales, además de la dificultad que nace del hecho de que existen cosas bellas que no provienen de impresiones sensibles de la vista y del oído, y de la de que no hay razón de constituir en clase especial el deleite de aquellos dos sentidos, separándolo del deleite de los demás, hay que tener en cuenta la objeción sutilmente filosófica de que lo que place a la vista no gusta al oído, y a la inversa; de aquí se deduce que la razón de la belleza debe buscarse, no en la visibilidad o en la audibilidad, sino en algo diverso y común a entrambas (4).

---

(1) *Kritische Gänge*, V, pág. 5-23.

(2) *Dtsche Æsth.*, *s. Kant*, páginas 217-218; cfr. *Philos. d. Schönen* libro II, capítulo 7.

(3) Véase en el presente vol. páginas 196-197.

(4) *Hippias maior*, passim.

El problema, tal vez no volvió a tocarse con tanta agudeza y seriedad como en este antiguo diálogo. En el siglo XVIII, Home notaba que la belleza se refiere a la vista, y que las impresiones de los demás sentidos pueden ser agradables, mas no bellas, y separaba luego los sentidos de la vista y del oído, como superiores, de los del tacto, del gusto y del olfato, meramente corporales, y no refinados o espirituales como aquellos dos. Los cuales, a su parecer, producen placeres inferiores a los intelectuales, pero superiores a los orgánicos; placeres dignos, elevados, dulces, moderadamente risueños, lejanos así de la turbulencia de las pasiones como de la languidez de la indolencia, y destinados a reavivar y calmar el espíritu (1). Herder, siguiendo las sugestiones de Diderot, de Rousseau y de Berkeley, reivindicaba la importancia del sentido del tacto *(Gefühl)* en la plástica. De ese «tercer sentido, que tal vez debiera ser investigado en primer lugar, siendo el menos investigado en todos y sin razón arrojado entre los sentidos bastos». Verdad es que «el tacto no sabe nada de superficie ni de colores»; pero «la vista no sabe nada a su vez de formas y configuraciones». De aquí que «el tacto no debe ser un órgano tan basto como se dice, si es, propiamente, el órgano de toda sensación de otros cuerpos, teniendo, por consiguiente, bajo él, un mundo considerable de conceptos finos y complejos. Lo que la superficie es al cuerpo, la vista es al tacto, y sólo por abreviar el discurso ordinario puede decirse que vemos los cuerpos como las superficies, creyendo que vemos con los ojos lo que realmente aprendemos lentamente en nuestra infancia nada más que con el tacto». Toda belleza de forma y de corporeidad es concepto no ya visible, sino *palpable* (2). De la triada de sentidos estéticos de Herder (la vista para la pintura, el oído para la música y el tacto para la escultura), tornaba a la diada de Hegel, afirmando «que la parte sensible del arte se refiere a los dos solos sentidos teóricos de la vista y del oído, quedando excluídos del goce artístico el olfato, el gusto y el tacto, porque tienen relación con la materia como tal y con sus inme-

(1) *Elements of criticism.*, Int. y cap. 3.
(2) Herder, *Kritische Wälder* (in *Werke* ed. cit., IV), páginas 47-53; cfr. *Kalligone* (ivi, vol. XXII, passim), y el fragmento sobre la *Plastica*.

diatas cualidades sensibles (el olfato, con la volatilización material; el gusto, con la solución material de los objetos, y el tacto, con lo caliente, lo frío, lo liso, etc. Por eso no pueden concernir a los objetos del arte, que deben mantenerse en una real independencia y no permitir ninguna relación meramente sensible. Lo agradable de estos sentidos no es lo bello del arte (1).

De que la cosa no se resolvía con tanta facilidad se percató, como de costumbre, Schleiermacher, quien rechazaba ante todo, la distinción de los sentidos en confusos y claros. Admite, por una parte, la superioridad de la vista y del oído; y respecto a los demás sentidos, haciéndola consistir en esto: en que estos últimos «no son capaces de ninguna libre actividad y representan el máximo de la pasividad, mientras la vista y el oído son capaces de una actividad que viene de dentro y pueden producir formas y tonos sin recibir impresiones externas; si el ojo y la oreja fuesen únicamente medios de percepción, no habría artes visivas y auditivas; pero ambos obran además como movimientos voluntarios que llenan el dominio de los sentidos. Por otra parte, Schleiermacher pensó «que la diferencia es más bien de grado y de cantidad, conviniendo reconocer a los demás sentidos un mínimo de independencia» (2). Vischer se atiene a la tradición de los «dos sentidos estéticos», «órganos libres y no menos espirituales que sensibles», los cuales «no se refieren a la composición material del objeto», pero dejando que en su complejo «éste subsista y obre sobre aquéllos» (3). Köstlin opinó que los sentidos inferiores no ofrecen «nada de intuíble separado de los mismos y son sólo nuestras modificaciones; pero que, por lo demás, al gusto, al olfato y al tacto no falte toda importancia estética, porque ayudan a los sentidos superiores; sin tacto, una imagen no puede revelársenos a la vista como dura, resistente y fuerte, y sin olfato, ciertas imágenes no se nos presentarían como sanas o frescas (4).

No tendremos en cuenta aquellas doctrinas que se cone-

(1) *Vorles üb. Æsth.*, I, páginas 50 51.
(2) *Vorles üb. Æsth.*, páginas 92 y siguientes.
(3) *Æsth.*, I, pág. 181.
(4) Ob. cit., páginas 80-83.

xionan con principios sensualistas (1), porque es natural que todos los sentidos estén aceptados por los sensualistas como órganos estéticos, si «estético» vale para ellos por «hedonístico»; baste recordar por vía anecdótica al «docto» Kralik, puesto en solfa por Tolstoi, y su teoría de las cinco artes: del gusto, del olfato, del tacto, del oído y de la vista (2). Pero las pocas citas hechas hasta aquí bastan a mostrar los embarazos en los que la calificación de «estético» dada al «sentido» ha perseguido a los pensadores, constreñidos, o a distinguir de modo absurdo entre un grupo y otro de sentidos, o a reconocer que todos los sentidos son estéticos, o que toda impresión sensible tiene, como tal, valor estético. De cuyos tropiezos no puede salirse más que al ver y afirmar netamente la imposibilidad de juntar órdenes de ideas dispares, como son el concepto de la *forma representativa del espíritu* y el de particulares *órganos fisiológicos* o de una particular materia de impresiones sensibles (3).

III. — Variedad del error de los géneros literarios puede considerarse la teoría de los *modos, formas o géneros del estilo* (χαρακτῆρης τῆς φράσεως) que la antigüedad determinó en general en las tres formas de sublime, medio y tenue, con una división que parece remontarse a Antístenes (4), y acaso modificada a la de *subtile, robustum, floridum*, aplicada en una cuadripartición, o representada con adjetivos deducidos de los hechos históricos como de los tres estilos *ático, asiático* y *rodio*. En la Edad Media continuó circulando la misma tripartición que se interpretó erróneamente a las veces; el estilo sublime se creyó trata de reyes, príncipes y barones (ejemplo, la *Eneida);* el mediocre, de gentes de condición media (ejemplo, las *Geórgicas);* el humilde, de gentes ínfimas (ejemplo, las *Bucólicas)*. Los tres estilos se llamaron también, entonces, trágico, elegíaco y cómico (5). Los géneros del estilo llenaron todas las retóricas de los tiempos moder-

La teoría de los géneros del estilo.

---

(1) Por ej. Grant Allen, *Physiological Æsthetics*, c. 4 y 5.

(2) Tolstoi *Qu'est-ce que l'art?* 19-22. Kralik es autor del libro *Weltschönheit*, Versuch einer allgemeinen Æsthetik, Viena, 1894.

(3) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 63-65.

(4) Cfr. Volkmann, *Rhet de Gr. u. Röm.*, páginas 532-534.

(5) Comparetti, *Virgilio nel M. E.* I, pág. 172.

nos; todavía Blair distinguía y definía el estilo difuso, el conciso, el nervioso, el atrevido, el llano, el elegante, el florido, etc. En 1818, el italiano Melchor Delfico, en su libro sobre lo *Bello*, criticaba vigorosamente «tantas divisiones de los estilos», o sea el prejuicio «de que pudiese haber tantos estilos», afirmando que «el estilo será bueno o malo», y añadiendo que para los artistas «no puede haber una idea preventiva en su espíritu», sino que «debiera ser una consecuencia de la idea principal o de aquella concepción que determina la invención y la composición (1).

**La teoría de las formas gramaticales o partes del discurso.**

IV. — Al mismo error corresponde en la filosofía del lenguaje la teoría de las formas gramaticales y de las partes del discurso (2). Iniciada ya por los sofistas (se atribuye a Protágoras la distinción de los géneros de los nombres), continuada por los filósofos, especialmente por Aristóteles y por los estoicos (el primero conoció dos o tres partes del discurso, cuatro o cinco los otros), desarrollada y elaborada por los gramáticos alejandrinos, en la célebre y secular controversia entre *analogistas* y *anomalistas*. Los analogistas (Aristarco) tendían a introducir lógica y regularidad en los hechos lingüísticos, sentenciando *desviaciones*, aquellos que no parecíanles reducibles a forma lógica, y designándolos de cuando en cuando con los nombres de pleonasmo, elipsis, enálage, parálage, metalepsis. La violencia que los analogistas por tal modo hacían al lenguaje vivo y al uso mismo de los escritores era tal, que (como refiere Quintiliano) se dijo agudamente *(non invenuste)* «una cosa lenguaje latino y otra hablar según la gramática» *(aliud esse latine, aliud grammatice loqui)* (3). A los anomalistas se les debe reconocer el mérito de haber reivindicado para el lenguaje su libre movimiento fantástico. El estoico Crisippo compuso un tratado para demostrar que una misma cosa (un mismo concepto) se expresa con voces distintas, y que un mismo sonido expresa conceptos diferentes *(similes res dissimilibus verbis et similibus dissimiles esse vocabulis notatas)*. El insigne gramático Apolonio Díscolo era anomalista que rechazaba la meta-

(1) *Nuove ricerche sul Bello*, c. 10.
(2) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 180-182.
(3) *Instit. orat.*, I, cap. 6.

lepsis, los esquemas y otros artificios, mientras trataban de explicar los analogistas lo que no entraba en sus cuadros, y notaban que usar una palabra por otra sería, no una figura gramatical, sino un despropósito, de atribuirse no fácilmente a un poeta como Homero. De esta disputa entre anomalistas y analogistas, pues, salió la Gramática (τέχνη γραμματική) legada por la antigüedad a los tiempos modernos y considerada justamente como una especie de transacción entre las dos opuestas tendencias, porque si los esquemas de flexión (κανόνες) valen para satisfacer la exigencia de los analogistas, su variedad satisface la de los anomalistas. Con la teoría de la analogía primero, la Gramática acabó por ser definida: teoría de la *analogía* y de la *anomalía* (ὁμοίου τε καὶ ἀνομοίου θεωρία). El concepto *recta costumbre*, con el que Varrón pretendía resolver la controversia, es (como sucede en las transacciones) la contradicción elevada a doctrina, algo semejante al *ornato conveniente de la Retórica*, o a *los géneros* con *alguna libertad* de la preceptiva literaria. Si el lenguaje sigue la costumbre (la fantasía), no sigue la razón (la lógica); y si la razón, no la costumbre. A los analogistas, los cuales pensaban que la lógica valiera al menos dentro de los géneros particulares o subgéneros, mostraban los anomalistas que tampoco esto era exacto. Varrón mismo debía confesar que «esta parte era muy difícil» *(hic locus maxime lubricus est)* (1).

Tuvo en la Edad Media la Gramática un culto que podría ser llamado superticioso; se encontró entonces una inspiración divina en las ocho partes del discurso, porque «*octavus numerus frequenter in divinis scripturis sacratis invenitur*»; y en las tres personas del verbo, hechas adrede, «*ut quod in Trinitatis fide credimus, in eloquiis inesse videatur*» (2). Los gramáticos, desde el Renacimiento en adelante, tornando a meditar sobre los problemas del lenguaje, abusaron de la elipsis, de los rellenos, de las licencias, de las anomalías, de las excepciones. Solamente en la Lingüística moderna se ha comenzado a poner en duda el valor mismo del concepto de

---

(1) Cfr. para todo esto las obras de Lersch y de Steinthal que citan los textos más importantes.

(2) Comparetti, *Virgilio nel M. E.*, I, páginas 169-170.

«partes del discurso» (Pott, Paul y otros) (1). Sin embargo de esto, perduran todavía; la causa está en parte en la gramática empírica o práctica, que no deja de actuar, y en parte en la venerable antigüedad, que han hecho olvidar su origen ilegítimo y turbio y el triunfo conseguido por estancamiento de la larga guerra.

**La teoría de la Crítica estética.**

V. — La *relatividad del gusto* es tesis sensualista que niega el valor espiritual del arte. No aparece casi nunca entre los escritores del modo ingenuo y categórico que se manifiesta en el adagio *De gustos no hay nada escrito (De gustibus non est disputandum).* (Acerca del cual, de origen ignoto, habría que investigar cuándo nació y qué significación tuvo primero, y si, con «*gustibus*», se entendían las solas impresiones del paladar extendidas luego a las impresiones estéticas.) Los sensualistas, como advertidos de una oscura conciencia de la naturaleza superior del arte, no sabían, sin embargo, resignarse a la relatividad total del gusto. Su tormento mueve verdaderamente a compasión. «¿Hay (así Batteux) un buen gusto que sea el único buen gusto? ¿En qué consiste? ¿De qué depende? ¿Procede del objeto o del genio que se ejercita sobre el objeto? ¿Hay reglas o no hay reglas? ¿Es exclusivo órgano del gusto el ingenio, o solamente el corazón, o los dos a la vez? ¡Cuántas cuestiones sobre este punto tan conocido, tantas veces tratado y nunca explicado con perfecta claridad!» (2). La misma perplejidad se observa en Home; sobre gustos no se disputa (dice) y no sólo sobre los del paladar ni tampoco sobre aquéllos de todos los demás sentidos. Sentencia muy razonable, a lo que parece, por una parte, y que todavía, por otra, parece exagerada. Mas ¿cómo socavar los cimientos? ¿Cómo pretender que a uno no deba placer lo que de hecho le place? Así, pues, esta proposición sería verdadera; pero no: nadie que tenga gusto querrá arreglárselo. Se habla de gusto bueno y de gusto malo; los críticos, pues, que se hacen en nombre de tal distinción, ¿son absurdos? ¿Están esas expresiones, tan frecuentes, faltas de sentido? Home concluye por admitir un modelo común del gusto *(standard of taste)*, deduciéndolo de la necesidad de la

(1) Pott Int. cit. por Humboldtt; Paul, *Principien d. S. Sprachgeschichte*, c. 20.
(2) Bateux, *Les beaux arts*, P. II, pág. 54.

convivencia humana, de una «causa final», como él dice, puesto que, sin uniformidad de gustos, ¿quién se fatigaría produciendo obras de arte, edificios costosos y elegantes, bellos jardines y otros trabajos análogos? No deja de señalar también a una segunda causa final: a la necesidad de reunir a los ciudadanos en los espectáculos públicos, que la diversidad de oficios, profesiones y clases sociales tienden a dividir y a hacerlos extraños entre sí. Pero ¿cómo se determinará este modelo del gusto? Nuevas perplejidades, de las cuales no puede decirse que se salga con la afirmación; que como para las reglas morales no se piden consejos a los salvajes, sino a los hombres de condición más excelente, así, para los modelos del gusto habrá que acudir a los pocos que, no ocupados en labores corporales y degradantes, de gusto no corrompido, ni muelles por la voluptuosidad, habiendo recibido *buen gusto de la naturaleza*, lo han perfeccionado con la educación y con la práctica de la vida. Si luego nacen controversias, habrá que acudir, para resolverlas, a los principios de crítica establecidos por el mismo Home en el curso de su libro (1). Análogas contradicciones y círculos viciosos aparecen en el *Ensayo sobre el gusto*, de David Hume, donde en vano se buscaría definir los caracteres distintivos del hombre de gusto, cuyos juicios debieran ser reglas. Aun afirmando la uniformidad fundada en la naturaleza humana de los principios generales del gusto y amonestando de no tener cuenta de las perversiones e ignorancias individuales, se admiten las diversidades de gustos irreconciliables, insuperables y no condenables *(blameless)* (2).

Pero la crítica del relativismo no puede deducirse de la doctrina opuesta que, afirmando lo absoluto, resuelve el gusto en conceptos y raciocinios. Ejemplos de tal error ofrecen, en el siglo XVIII, Muratori, uno de los primeros en sostener la existencia de una regla del gusto y de un bello universal, cuyas reglas da la Poética (3); André, que decía ser «lo bello en una obra de arte, no lo que place al primer momento a la

---

(1) *Elem. of. criticism.*, III, c. 25.

(2) *Essays, moral, political, and literary* (ed. de Londres, 1862), c. 25; *(On the standart of taste)*.

(3) *Perfetta Poesia*, libro V, cap. 5.

imaginación, en virtud de ciertas disposiciones particulares de la facultad del alma y de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar a la razón y a la reflexión por su misma excelencia, por su justeza o, si se nos permite este término, por su intrínseco agrado (1). Voltaire conocía un gusto «universal» que era «intelectual» (2), y tantos y tantos otros. Contra el error intelectualista no menos que contra el error sensualista se rebeló Kant, pero, a su vez, colocando lo bello en un simbolismo de moralidad, no acertaba a descubrir el concepto de lo absoluto *fantástico* del gusto (3). La Filosofía especulativa posterior resolvió la cuestión callando.

Mas este criterio de lo absoluto fantástico, o, en otras palabras, el concepto de que para juzgar las obras de arte convenga ponerse en el punto de vista del artista en el momento de la producción, y que juzgar sea reproducir, se fué abriendo paso, poco a poco, desde principios del siglo XVIII, en que aparecen las primeras señales, en Italia, en el escrito ya citado de Francisco Montani (1705) y en Inglaterra en el *Ensayo sobre la crítica*, de Alejandro Pope. (*«A perfect judge will read each work of wit With the same spirit that its author writ»)*, decía este último (4). Antonio Conti, años después, admitía algo de verdad en la *règle du premier aspect*, aconsejada por Terrasson para juzgar de la poesía; pero creía esta regla más aplicable a los escritores modernos que a los antiguos. «*Quand on n'a pas l'esprit prévenu, et que d'ailleurs on l'a assez pénétrant, on peut voir tout d'un coup, si un poète a bien imité son objet; car, comme on connait l'original, c'est à dire les hommes et les mœurs de son siècle, on peut aisément lui confronter la copie, c'est à dire la poésie qui les imite.*» Para juzgar a los poetas antiguos, el camino debía ser más largo: «*cette règle du premier aspect n'est presque d'aucun usage dans l'examen de l'ancienne poésie, dont on ne peut pas juger qu'après avoir longtemps réfléchi sur la religion des anciens, sur leurs lois, leurs moœurs, sur leurs*

(1) *Essai sur le Beau*, disc. 3.
(2) *Essai sur le goût* cit.
(3) Véase en el presente vol. páginas 307-308.
(4) *Essay on criticism*, 1711, Part. II, vers. 233-234.

*manières de combattre et d'haranguer, etc. Les beautés d'un poème, indépendantes de toutes ces circonstances individuelles, son très rares, et les grands peintres les ont toujours évitées avec soin, car ils voulaient peindre la nature et non pas leurs idées*» (1). El camino debió ser, en suma, el de la historia. Hacia fines del siglo XVIII, el concepto de la reproducción congenial se encuentra muy bien determinado por Heydenreich: «El crítico de arte filosófo debe poseer por sí mismo genio para el arte, que es una exigencia a la cual no puede renunciar la razón, como no puede concederse al ciego el derecho de juzgar de colores. El crítico no debe pretender poder sentir los atractivos de lo bello por medio de silogismos *(Vernunftschlüsse);* lo bello debe manifestarse al sentimiento con evidencia irresistible, y atraída por su hechizo, la razón no debe tener tiempo de perseguir una serie de porqués; el efecto, con el delicioso apoderamiento imprevisto del entero ser y sobrehacerlo, debe sofocar, desde el principio, toda pregunta en torno a su origen y procedencia. Pero este estado de animación fanática no puede durar largo tiempo; la razón debe pasar al claro sentimiento de sí misma; vuelva la vista al estado en el cual estaba durante el deleite en lo bello y que ahora lo detiene en la memoria. ...» (2). En el romanticismo prevaleció esta teoría, sanamente impresionista, a la que se adhirió asimismo De Sanctis (3). Pero no apareció ninguna verdadera teoría sobre la crítica, porque requería como su condición un concepto exacto del arte y de las relaciones de la obra de arte con sus precedentes históricos (4). La posibilidad misma de una *crítica estética* fué discutida en la segunda mitad del siglo XIX, identificando el gusto con los caprichos del placer individual, admitiendo como única científica una pretendida *crítica histórica* que acumulaba trabajos de extrínseca erudición o que estaba dominada por preconceptos positivistas y materialistas. Los que reaccionaron contra esta extrinsecación y materialismo, cometieron una sinrazón asiéndose como a un áncora de salva-

(1) Lettera a Maffei en *Prosa e poesia*, II, p. CXX-CXXI.
(2) *System d. Æsth.*, pref p. XXI-XXV.
(3) Entre otros pasajes, *Saggi critici*, páginas 355-358.
(4) Véase en el presente vol. *Teoría*, páginas 157-165.

ción, a una especie de dogmatismo intelectualista (1) o un esteticismo vacío (2).

**La distinción de gusto y de genio.**

VI. — Se ha observado cómo en el siglo XVII, cuando las palabras «gusto», «genio» e «ingenio» adquirieron boga, las facultades por ellas designadas se cambiaron entre sí o fueron consideradas de la misma naturaleza; otra vez, concebidas distintas entre sí, el genio, como facultad productora; el gusto, como facultad juzgadora, distinguiendo el gusto en dos especies: fecundo y estéril. Esta terminología fué empleada en Italia por Muratori (3), y en Alemania por Ulrico de König (4). Batteux decía: «*le goût juge des productions du genie*» (5). Kant habla de obras defectuosas, en que hay genio sin gusto y gusto sin genio, y de obras en que basta y sobra el gusto (6). Estos dos conceptos son, en él, ora distintos como facultad juzgadora y productora, ora entendidos como diferencia gradual de una misma facultad. La distinción infundada entre gusto y genio fué acogida por los escritores posteriores de Estética y alcanzó formas más rígidas en Herbart y sus secuaces.

**El concepto de la Historia artística o literaria.**

VII. — La teoría evolucionista del arte apareció precisamente a fines del siglo XVIII. Fué éntonces cuando se vinieron formando las divisiones de arte *clásico* y de arte *romántico*, enriquecidas después por el creciente conocimiento del mundo prehelénico, con una sección introductiva sobre el arte oriental. Goethe decía, en sus últimos años, a Eckermann, que los conceptos de *clásico* y *romántico* habían sido forjados por él y por Schiller, porque él había sostenido en la poesía el procedimiento objetivo, cuando Schiller, para defender el subjetivismo, al cual se inclinaba, compuso el ensayo *De la poesía ingenua y sentimental*, donde, en efecto, «ingenuo» *(naiv)* vale tanto como lo que se llamó clásico después, y «sentimental» *(sentimentalisch)*, lo que se llamó romántico. «Los Schlegel (continuaba Goethe) se apoderaron de esta idea y la difundieron, hasta el punto de que

---

(1) P. ej., A. Ricardou, *La critique littéraire*, París, 1896.
(2) Véase, por. ej., A. Conti, *Sul fiume del tempo* (Napoli, 1907).
(3) *Perf. Poesía*, lib. V. cap. 3.
(4) *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.
(5) *Les beaux arts.*, P. II, c. s.
(6) *Krit. d. Urtheilskr.*, § 848.

aparece por doquier, y todos hablan de clasicismo y de romanticismo, cosas en las que nadie pensaba cincuenta años antes. (Goethe se expresaba así en 1831) (1). El ensayo de Schiller, en el que se advierten las huellas evidentes de Rousseau, tiene la fecha de 1795-1796 (2), y se lee entre otras cosas: «Los poetas son en todas partes los conservadores de la naturaleza. Donde no pueden ser completamente tales y han experimentado sobre sí mismos la eficacia destructiva de formas arbitrarias y artificiales o debido luchar contra su influencia, se presentan como testigos y vengadores de la naturaleza. Los poetas, pues, son naturaleza, o si la pierden, la buscan. De aquí dos modos distintos de poetizar, que llenan el entero dominio de la poesía. Todos los poetas que son verdaderamente poetas pertenecen, según los tiempos y las condiciones en que florecen: o a la categoría de los poetas ingenuos o a la de *sentimentales.*» Schiller distinguía luego tres especies de la poesía sentimental: la satírica, la elegíaca y la idílica, llamando satírico al poeta cuando «toma por objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal». El punto débil de esta división está en el concepto mismo de un doble género de poesía, o sea en la reducción a dos géneros de las infinitas formas en las cuales la poesía aparece en los individuos. Si uno de los dos géneros es entendido como el de la perfección y el otro como el de la imperfección, se cae en el otro error de poner lo imperfecto como género o especie, lo negativo como positivo. Guillermo de Humboldt objetó, en efecto, al amigo, que si la forma es lo peculiar del arte, no puede admitirse una poesía como la sentimental o romántica, cuya materia predomina sobre la forma; ya que sería, no género de arte, sino arte equivocado (3). Schiller no dió significado histórico a su división; antes declaró explícitamente que, al valerse de las palabras «antiguo» y «moderno», en lugar de «ingenuo y sentimental», admitía que hay poetas antiguos, en el sentido que él lo emplea entre los modernos y contemporáneos; las

(1) Eckermann, *Gespräche mit Goethe*, 31 Marzo 1831.

(2) *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796 (en *Werke*, edición Goedeke, vol. XII).

(3) Cit. en Danzel, *Ges. Aufs.*, páginas 21-22.

dos especies pueden reunirse, no sólo en el mismo poeta, sino en la misma obra poética, como (el ejemplo es de Schiller mismo) en *Werther* (1). Del significado histórico de la división son autores principales Federico y Guillermo Schlegel; Federico, en un escrito de 1795, y su hermano, en el célebre curso de lecciones de historia literaria, que explicó en Berlín en 1801-1804. Pero se alternaron y mezclaron los dos significados, sistemático e histórico, de distintos modos entre los literatos y críticos, introduciéndose otros varios; tanto, que «clásicos» se llamó algunas veces a los poetas fríos y de imitación, y «románticos», a los inspirados; «romántico» llegó a significar, en algunos países, «reaccionario en política», y en otros (como en Italia), liberal, etc. Cuando, en 1815, Federico Schlegel hablaba de antiguas poesías persas *románticas*, o cuando, en nuestros tiempos, se ha puesto de relieve el *romanticismo* de los *clásicos* griegos, latinos o franceses, ha vuelto la palabra del significado histórico al teórico que le había dado originariamente Schiller.

El significado histórico prevaleció, por el contrario, en el idealismo alemán, que tendía a construir sobre el esquema de un desenvolvimiento ideal la historia universal, y por ello también la de la literatura y de las artes. Schelling separaba claramente dos períodos del arte pagano y cristiano, progresivo el segundo respecto del primero, que era solamente un grado inferior (2). Hegel, acogiendo esta división, introducía una regresión final, porque dividía la historia del arte en tres períodos: arte simbólico (oriental), clásico (helénico) y romántico (moderno); y como hacía disolver el arte clásico (con pensamiento sugerido por Schiller) en la literatura romana, con la aparición de la sátira y de otros géneros que indican la ruptura de la armonía entre forma y contenido, así veía la disolución del arte romántico con el humorismo subjetivo de los Ariosto y de los Cervantes (3). Daba como agotado el arte en el mundo moderno, aunque algunos intérpretes opinan que no debe excluirse, aun contradiciéndose, un cuarto período de arte moderno o del porvenir. En efecto; entre sus partidarios, Weisse (rechazando el período orien-

(1) *Ueb. naive u. sentim. Dich.*, ed. cit., pág. 155 *n.*

(2) Véase en el presente vol., pág. 318.

(3) *Vorles üb. Æsth.*, vol. II y III.

tal para salvar la división triádica) colocaba como tercero el período moderno, síntesis del antiguo y del medieval (1), declarándose Vischer también partidario de un período moderno progresivo (2).

Estas arbitrarias construcciones reaparecen en los libros de los metafísicos positivistas bajo la forma de una historia evolutiva del arte. Spencer soñaba con un estudio de tal linaje; en el programa de su sistema, publicado en 1860, se lee que el volumen tercero de sus *Principios de sociología* debía contener, entre otros, un capítulo sobre el progreso estético «con la gradual diferenciación de las bellas artes, de las instituciones primitivas entre sí, con su creciente variedad de desenvolvimiento y con su progresión en la realidad de la expresión y en la superioridad del fin». No es ciertamente lamentable que ese capítulo así diseñado haya dejado de escribirse cuando se recuerde aquél tal como se nos ha conservado en los *Principios de sociología*, y que en lugar oportuno citamos (3).

El vivo sentido histórico de nuestros tiempos ha dado siempre y da escasa importancia a las teorías evolucionistas o abstractamente progresivas que falsifican el libre y original movimiento del arte. Notaba Fiedler, con razón, que en la historia del arte no se puede introducir unidad y progresión; que los trabajos del artista se han de considerar de modo discontinuo como tantos fragmentos de la vida del Universo (4). En Italia, recientemente, un eximio estudioso de la historia de las artes figurativas, Venturi, ha tratado de dar impulso al evolucionismo, ejemplificando la teoría con una *Historia de la Virgen*, en que la figuración de la Virgen se concibe como organismo que nace, crece, llega a la perfección, envejece y muere. Pero otros han reivindicado el carácter de la historia artística, que no sufre freno ni medidas exteriores, retratando la producción, siempre distinta de la fantasía (5).

(1) Cfr. Von Hartmann, *Dtsche Æsth. s. Kant*, páginas 99-101.

(2) *Æsth.*, parte III.

(3) Véase en el presente volumen, páginas 409-411.

(4) C. Fiedler, *Ursprung d. Künstl. Thätigkeit.*, páginas 136 y siguientes.

(5) Venturi, *La Madonna*, Milán, 1899; cfr. B. Labanca, en *Rivista pol. e lett.*, Roma, Octubre 1899; y en *Rev. di fil. e pedagog.* Bolonia, 1900; y B. Croce, en *Nap. nobiliss.*, revista de topografía e historia del arte, VIII, páginas 161-163 y IX, páginas 13-14 (ahora en *Probl. di Estetica*, paginas 265-272). Sobre el método de la historia artística y literaria véase en el presente vol., *Teoría*, pág. 166-175.



ción, a una especie de dogmatismo intelectualista (1) o un esteticismo vacío (2).

La distinción de gusto y de genio.

VI. — Se ha observado cómo en el siglo XVII, cuando las palabras «gusto», «genio» e «ingenio» adquirieron boga, las facultades por ellas designadas se cambiaron entre sí o fueron consideradas de la misma naturaleza; otra vez, concebidas distintas entre sí, el genio, como facultad productora; el gusto, como facultad juzgadora, distinguiendo el gusto en dos especies: fecundo y estéril. Esta terminología fué empleada en Italia por Muratori (3), y en Alemania por Ulrico de König (4). Batteux decía: «*le goût juge des productions du genie*» (5). Kant habla de obras defectuosas, en que hay genio sin gusto y gusto sin genio, y de obras en que basta y sobra el gusto (6). Estos dos conceptos son, en él, ora distintos como facultad juzgadora y productora, ora entendidos como diferencia gradual de una misma facultad. La distinción infundada entre gusto y genio fué acogida por los escritores posteriores de Estética y alcanzó formas más rígidas en Herbart y sus secuaces.

El concepto de la Historia artística o literaria.

VII. — La teoría evolucionista del arte apareció precisamente a fines del siglo XVIII. Fué éntonces cuando se vinieron formando las divisiones de arte *clásico* y de arte *romántico*, enriquecidas después por el creciente conocimiento del mundo prehelénico, con una sección introductiva sobre el arte oriental. Goethe decía, en sus últimos años, a Eckermann, que los conceptos de *clásico* y *romántico* habían sido forjados por él y por Schiller, porque él había sostenido en la poesía el procedimiento objetivo, cuando Schiller, para defender el subjetivismo, al cual se inclinaba, compuso el ensayo *De la poesía ingenua y sentimental*, donde, en efecto, «ingenuo» *(naiv)* vale tanto como lo que se llamó clásico después, y «sentimental» *(sentimentalisch)*, lo que se llamó romántico. «Los Schlegel (continuaba Goethe) se apoderaron de esta idea y la difundieron, hasta el punto de que

(1) P. ej., A. Ricardou, *La critique littéraire*, París, 1896.
(2) Véase, por. ej., A. Conti, *Sul fiume del tempo* (Napoli, 1907).
(3) *Perf. Poesía*, lib. V. cap. 3.
(4) *Untersuchung v. d. guten Geschmack*, 1727.
(5) *Les beaux arts.*, P. II, c. 8.
(6) *Krit. d. Urtheilskr.*, § 848.

aparece por doquier, y todos hablan de clasicismo y de romanticismo, cosas en las que nadie pensaba cincuenta años antes. (Goethe se expresaba así en 1831) (1). El ensayo de Schiller, en el que se advierten las huellas evidentes de Rousseau, tiene la fecha de 1795-1796 (2), y se lee entre otras cosas: «Los poetas son en todas partes los conservadores de la naturaleza. Donde no pueden ser completamente tales y han experimentado sobre sí mismos la eficacia destructiva de formas arbitrarias y artificiales o debido luchar contra su influencia, se presentan como testigos y vengadores de la naturaleza. Los poetas, pues, son naturaleza, o si la pierden, la buscan. De aquí dos modos distintos de poetizar, que llenan el entero dominio de la poesía. Todos los poetas que son verdaderamente poetas pertenecen, según los tiempos y las condiciones en que florecen: o a la categoría de los poetas ingenuos o a la de *sentimentales.*» Schiller distinguía luego tres especies de la poesía sentimental: la satírica, la elegíaca y la idílica, llamando satírico al poeta cuando «toma por objeto el alejamiento de la naturaleza y el contraste de la realidad con el ideal». El punto débil de esta división está en el concepto mismo de un doble género de poesía, o sea en la reducción a dos géneros de las infinitas formas en las cuales la poesía aparece en los individuos. Si uno de los dos géneros es entendido como el de la perfección y el otro como el de la imperfección, se cae en el otro error de poner lo imperfecto como género o especie, lo negativo como positivo. Guillermo de Humboldt objetó, en efecto, al amigo, que si la forma es lo peculiar del arte, no puede admitirse una poesía como la sentimental o romántica, cuya materia predomina sobre la forma; ya que sería, no género de arte, sino arte equivocado (3). Schiller no dió significado histórico a su división; antes declaró explícitamente que, al valerse de las palabras «antiguo» y «moderno», en lugar de «ingenuo y sentimental», admitía que hay poetas antiguos, en el sentido que él lo emplea entre los modernos y contemporáneos; las

(1) Eckermann, *Gespräche mit Gœthe*, 31 Marzo 1831.

(2) *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*, 1795-1796 (en *Werke*, edición Goedeke, vol. XII).

(3) Cit. en Danzel, *Ges. Aufs.*, páginas 21-22.

Conclusión.

Basten estas rápidas referencias para mostrar el estrecho radio en que se ha desenvuelto hasta ahora la crítica científica, de los errores estéticos que hemos llamado particulares. La Estética necesita estar circundada y dilatada por una vigilante y vigorosa literatura crítica, que, derivando de ella, forme, a su vez, la salvaguardia y la fuerza.

FIN

# APÉNDICE BIBLIOGRÁFICO

I

La tentativa más antigua de una historia de la Estética es el libro de J. Koller, mencionado en el texto (pág. 276), que ZIMMERMANN *(Gesch. d. Æsth.*, pref., p. v.), recuerda, declarando que no ha podido verlo nunca, porque es sumamente raro. Pero nosotros, habiendo hecho pesquisas en la Real Biblioteca de Munich (Baviera), por medio del queridísimo amigo Dr. Arturo Farinelli, de la Universidad de Innsbruck, encontramos fácilmente el libro, que nos prestaron con galantería. El libro lleva este título: *Entwurf* | *zur* | *Geschischte und Literatur* | *der Æstetik*, | *von Baumgarten auf die* | *neueste Zeit*. | Herausgegeben | von | J. KOLLER. | Regensburg | in der Montag und Weissischen Buchhandlung | 1779 (VIII-107 páginas en 8.° menor). En el prefacio, el autor declara su intención, que era la de ofrecer a los jóvenes que siguen en las Universidades alemanas los cursos de Crítica del gusto y de Teoría de las bellas artes, «un lucido sumario del nacimiento y de los sucesivos progresos de tales estudios», advierte que se ocupa únicamente de las teorías generales, y que saca a veces sus juicios de las reseñas de los periódicos literarios. La introducción (§§ 1-7) trata de las teorías estéticas de la antigüedad hasta los principios del siglo XVIII. «El nombre y la forma de una Teoría general de las bellas artes y Crítica del gusto (dice K.), eran desconocidos para los antiguos, que no podían producir cosa alguna en este campo por la imperfección de su teoría ética». El § 5 dedícase a los italianos, en los cuales se observa que «han producido poco en la teoría». En efecto, de libros italianos sólo se mencionan el *Entusiasmo*, de Bettinelli, y el librito de Jagemann, *Saggio di buon gusto nelle belle arti ove si spiegano gli Elementi dell'Estetica*, de Fr. Gaud. Jagemann Reggente agustiniano, In Firenze, MDCCLXXI, Presso Luigi Bastianelli e compagni, 60 págs. [Cfr. acerca de él B. CROCE, *Problemi di Estetica* (págs. 387-390)]. La sección de la *Historia y Literatura de la Es-*

*tética* comienza citando el notable pasaje de Bülffinger *(Vellem existerent...)*, del que se pasa sin más a Baumgarten: «La época de la teoría toma su comienzo, como nadie puede negarlo, de Boumgarten, a quien no se debe quitar el mérito de haber sostenido primero el pensamiento de una Estética fundada en principios de razón y enteramente desarrollada, y de haber tratado de ponerla en práctica con los medios que le ofrecía su filosofía». Después de recordar a Meier, siguen los títulos, acompañados de breves extractos y juicios, a modo de bibliografía razonada, de muchos volúmenes alemanes de Estética, desde los de C. G. Müller (1759) hasta el de Ramler (1799); figurando algunos franceses e ingleses citados con la fecha de las traducciones alemanas respectivas. Un especial relieve es dado a Kant (págs. 64-74), haciéndose notar que antes de la aparición de la *Crítica del juicio*, dividíanse los estéticos en escépticos, dogmáticos y empíricos: al empirismo se inclinaban las mejores cabezas de la nación, tantas que el mismo Kant «si hubiera sido invitado a declarar qué lecturas de críticos habían influído más en el desenvolvimiento de sus ideas, hubiera reconocido ciertamente este mérito a los agudos empiristas de Inglaterra, Francia y Alemania; sin embargo, «no hubiera sido posible establecer un acuerdo *(eine Einhelligheit)* de los hombres en cosas de gusto con ninguno de los métodos prekantianos». Las páginas últimas señalan el impulso de los estudios estéticos, que nadie hubiese osado calificarse, como antes, de inútil pérdida de tiempo: «¡Ojalá puedan Jacobi, Schiller y Mehmel enriquecer en seguida la literatura de lo bello con la publicación de sus teorías!» (pág. 104).

La rareza del librito de Koller nos ha movido a dar esta noticia un poco amplia. Por lo demás, la primera historia general de la Estética, digna de este nombre, es la de ROBERT ZIMMERMANN, *Geschichte der Æsthetik als philosophischer Wissenschaft*. Viena, 1858. Está dividida en cuatro libros. El primero contiene «la historia de los conceptos filosóficos en torno a lo bello y al arte, desde los griegos hasta la constitución de la Estética como ciencia filosófica por Baumgarten». El segundo va de Baumgarten hasta la reforma de la Estética a partir de la *Crítica del juicio*. El tercero, desde Kant hasta la Estética del idealismo. El cuarto, desde la aparición de la Estética del idealismo hasta los tiempos del autor (1798-1858). La obra, influída por los conceptos herbertianos, es notable por la solidez de sus investigaciones y por su lucidez expositiva. Pero el criterio erróneo y el olvido de todo el movimiento estético que no sea greco-latino y alemán, constituyen graves defectos. Además, representa el estado de los estudios estéticos hace cincuenta años.

Menos sólida y más compilatoria, y hasta con todas las defi-

ciencias del libro de Zimmermann, es la historia de MAX SCHASLER, *Kritische Geschichte der Æsthetik*, Berlín, 1872, dividida en tres libros que tratan respectivamente de la Estética de la antigüedad, del siglo XVIII y del siglo XIX. El autor, que es secuaz del hegelianismo, concibe su historia como preparación para la teoría «con objeto de conquistar un principio altísimo para la construcción de un nuevo sistema». Esquematiza el material de los hechos para cada período en los tres grados de Estética de la sensación *(Empfindungsurtheil)*; de la inteligencia *(Verstandsurtheil)*, y de la razón *(Vernunfturtheil)*.

La literatura inglesa tiene el libro de BERNARD BOSANQUET, *A history of Æsthetics*, Londres, 1892, sobrio y bien ordenado trabajo, conforme a un criterio ecléctico, entre la Estética del contenido y la Estética de la forma. El autor se equivoca al creer que no ha olvidado «a ningún escritor de primer orden», porque se olvida, no solamente de autores, sino de importantes corrientes de ideas, dando, en general, pruebas de conocimientos harto escasos acerca de las literaturas de los países-neo-latinos. Otra historia general de la Estética, en lengua inglesa, está contenida en el primer volumen de la obra de WILLIAM KNIGHT, *The philosophy of Beautiful, being Outlines of the History of Æsthetics*, Londres, Murray, 1895, que consiste, sobre todo, en una rica colección de extractos y resúmenes de libros antiguos y modernos de esta ciencia. En tal sentido, son muy notables los capítulos sobre Holanda, la Gran Bretaña y América (págs. 10-13); el segundo volumen de la obra, publicado en 1898, contiene en el apéndice, páginas 251-281, noticias sobre la Estética en Rusia y en Dinamarca. — Trabajo general es también reciente el de GEORGE SAINTSBURY, *A history of criticism and literary taste in Europe from the earliest texts to the present day*, vol. I, Edimburgo y Londres, 1900, concerniente a la crítica clásica y medieval; volumen II, 1902, la del Renacimiento hasta fines del siglo XVIII; volumen III, 1904, la moderna. Pero el autor, como buen literato, ajeno a la filosofía, ha creído que podía excluir de su historia la ciencia estética en sentido estricto «la Estética más trascendental, aquellas ambiciosas teorías de la Belleza y del placer artístico en general, que nobles y fascinadoras como aparecen, han resultado muchas veces nebulosas, Junos», y limitar su tratado a «la alta Retórica y Poética, a la teoría y práctica de la Crítica y del gusto literario» (lib. I, cap. 1). De aquí ha nacido un libro, si instructivo en algunas particularidades, falto de método y de objeto determinado. ¿Y qué es la alta Retórica y Poética, la teoría y de la Crítica y del gusto literario si no en puridad la Estética? ¿Cómo hacer su historia sin tener para nada en cuenta la Estética filosófica o metafísica que sea y las demás manifestaciones cuya reciprocidad y movi-

miento produce precisamente la historia? Tal vez la tendencia de Saintsbury le llevaba a una *Historia de la crítica* distinta de la de la Estética. Pero en realidad no ha hecho ni una cosa ni la otra. Confróntese la revista *La Critica*, II (1904) (págs. 59-63), y ahora *Conversazion critiche*, II, págs. 280-286).

Tenemos también, por generosa donación de la Academia húngara de ciencias, la obra de BELA JANOSI, *Az Æsthetika története* (Historia de la Estética), Budapest, 1892-1901, en 3 vols. El primero concierne a la Estética de los griegos, el segundo va desde la Edad Media hasta la aparición de Baumgarten, el tercero desde Baumgarten hasta nuestros días. Libro cerrado por nosotros con siete sellos, sobre el cual, por lo demás, puede verse alguna indicación en la *Deutsche Litteraturzeitung*, de Berlín (25 Agosto 1900, 12 Julio 1902 y 2 Mayo 1903).

Entre los países latinos, Francia no tiene una historia especial de la Estética, no pudiéndose decir tal la contenida en el segundo volumen (págs. 311-570) de la obra de CH. LEVÊQUE. *La science du Beau* (París, 1862), que con el título de *Examen des principaux systèmes d'Estéthique anciens et modernes*, expone, en ocho capítulos, las teorías de Platón, de Aristóteles, de Plotino y de S. Agustín, de Hutcheson, André y Baumgarten, Reid, Kant, Schelling y Hegel.-España, por el contrario, posee el libro de MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO, *Historia de las ideas estéticas en España*, 2.ª edición, Madrid, 1890-1901, en curso (5 vols. subdivididos de distinto modo en la 1.ª ed. 1883-1891, y en la 2.ª), el cual no se limita, como parece indicar el título, a España y a la Estética filosófica, sino que comprende, como el mismo autor advierte en el prefacio (I, páginas XX-XXI), las disquisiciones metafísicas sobre lo bello, las especulaciones de los místicos sobre la belleza de Dios y sobre el amor y las teorías sobre el arte, esparcidas en los filósofos, todo lo que hay de estético en los tratados de cada arte (Poéticas y Retóricas, tratados de la pintura, de la arquitectura, etc.) y finalmente las ideas que han profesado los artistas mismos en torno a su arte. Obra capital en lo que respecta a los escritores españoles, presenta también, en la parte general, bien tratados asuntos, olvidados por lo común en otras historias. Menéndez y Pelayo se inclina al idealismo metafísico; parece acogerse a las veces a otros sistemas, hasta en las teorías empíricas; la obra se resiente, a nuestro juicio, de la incertidumbre teórica del autor.

De un curso de lecciones que dió en Nápoles FRANCESCO DE SANCTIS, en 1845, sobre la *Storia della Critica, da Aristotele ad Hegel*, se ha publicado cuanto nos adelantan los cuadernos de los estudiantes en *Critica*, XVI (1918). Especial para la Estética italiana quisiera ser: ALFREDO ROLLA. *Storia delle idee estetiche in Italia*,

Turín, 1904; cfr. sobre el particular, B. CROCE, *Problemi di Estetica*, págs. 401-415.

Dejamos aparte las referencias y los capítulos históricos que se encuentran al principio de muchos tratados de Estética: especialmente notables son los que preceden a los libros de Solger, de Hegel y de Schleiermacher.— Una historia general de la Estética, según el principio de la Expresión, no se ha intentado, antes que la nuestra.

La bibliografía estética hasta todo el siglo XVIII se encuentra, puede decirse, completa, en la obra de SULZER, *Allgemeine Theorie der schönen Kunste*, 2.ª edición, con las adiciones de von Blankenburg, Leipzig, 1792, 4 vols.: mina inagotable de noticias. Han recogido muchos materiales para el siglo XIX, CH. MILLS, GAYLEY y FRED NEWTON SCOTT, *An introduction to the methods and materials of literary criticism. The bases in Æsthetics and Poetics*, Boston, 1889. Además de Sulzer, ya citado, recuérdense los diccionarios estéticos de GRUBER, *Wörterbuch z. Behuf d. Æsth. d. schönen Künste*, Weimar, 1810; de JEITHLES, *Æsthetisches Lexicon*, volumen I, A-K, Viena, 1835; y de HEBENSTREIT, *Encyclopädie d. Æsthetik*, 2.ª ed., Viena, 1848.

En las indicaciones que siguen hemos incluído, para comodidad de los estudiosos, aun aquellos libros que no nos ha sido posible ver.

I. — El libro más serio, comprensivo y acertado en torno a la Estética de la antigüedad nos parece, sin duda alguna, el de ED. MÜLLER, *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, Breslau 1831-37, 2 vols. Para las investigaciones sobre lo bello es más especial el de JULIUS WALTEE, *Die Geschichte der Æsthethik in Alterthum ihren begrifflichen Entwicklung nach*, Leipzig, 1893. — V. también E. EGGEE, *Essai sur l'histoire de la Critique chez les grecs*, 2.ª ed. París, 1886, el libro 1.° de ZINMERMANN, los capítulos 2.° a 5.° de BOSANQUET y el vol. I de SAINTSBURY. [Hay que añadir ahora los dos ensayos de A. Rastagni, *Per unè Estetica dell'intuizione presso gli antichi* (en *Atene e Roma* N. S. a. I 1920) y *Aristotele e l'aristotelismo nella storia dell'Estetica antica* en *Studî italiani di Filologia classica* N. S., 1921, vol. II, que renuevan con puntos esenciales la historia de la Estética greco-romana].

De las innumerables monografías especiales: para la Estética de Platón, ARN RUGE, *Die Platonische Æsthetik*, Halle, 1232; para la de Aristóteles, DÖRING, *Die Kunstlehre des Aristoteles*, Jena, 1876; C. BÉNARD, *L'Esthétique d'Aristote et de ses successeurs*, París, 1890; S. H. BUTCHER, *Aristotle's Theory of Poetry and fine Art*, 2.ª ed., Londres, 1898; para la de Plotino, E. VACHEROT, *Histoi-*

*re critique de l'école d'Alexandrie*, París, 1846; E. BRENNING, *Die Lehre von Schönen bei Plotin im Zusammenhang seines dargestellt*, Gottinga, 1864. Sobre la poética de Horacio: A. VIOLA, *L'arte poetica di Orazio nella critica italiana e straniera*, 2 vols., Nápoles, 1901-1907.

Para historia de la Psicología antigua, H. SIEBECK, *Geschichte der Psychologie*, 1880; A. E. CHAIGNET, *Histoire de la Psychologie des Grecs*, París, 1887, L. AMBROSI, *La Psicologia dell'immaginazione nella Storia della filosofia*, Roma, 1898. Para la historia de la filosofía del lenguaje: H. STEINTHAL, *Geschichte der Sprachwissenschaft bei den Griechen und Römern mit besonderer Rücksicht auf die Logik*, 2.ª ed., Berlín, 1890-91, 2 vols.

II. — Para las ideas estéticas de San Agustín y de los primeros escritores cristianos, cfr. MENÉNDEZ Y PELAYO, obra citada, páginas 193-266; para las de Santo Tomás de Aquino: L. TAPARELLI, *Delle ragioni del bello secondo la dottrina di S. Tommaso d'Aquino* (en la *Civiltà Cattolica*. a. 1859-1860). P. VALLET, *L'idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin*, 1883; M. DE WULF, *Études historiques sur l'Esthétique de St. Thomas*, Lovaina, 1896.

Para las doctrinas literarias de la Edad Media. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio Evo*, 2.ª ed., Florencia, 1896, vol. I. y G. SAINTSBURY, ob. citada, vol. I, págs. 369-486. Para el primer Renacimiento, K. VOSSLER *Poetische Theorien in d. Italien. Frührenaissance*, Berlín, 1900. Para la Poética del pleno Renacimiento, J. E. SPINGARN, *A history of literary criticism in the Renaissance, with special reference to the influence of Italy* New York, 1899 (trad. ital., con correc. y adic. Bari, 1905), cfr. passin, F. DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, Napoli, 1870.

Para las tradiciones de las ideas platónicas y neoplatónicas en la Edad Media y en el Renacimiento, más ampliamente y mejor que todos, MENÉNDEZ Y PELAYO, ob. cit., tomo I, vol. II y tomo II. Para los tratados italianos de lo bello y del amor, MICHELE ROSI, *Saggi sui trattati d'amore del Cinquecento*, Recanati, 1899 y F. FLAMINI, *Il Cinquecento*, Milano, Vallardi, s. a., c. 4, págs. 373-381. Sobre Tasso. ALFREDO GIANNINI, *Il «Minturno» di T. Tasso*, Ariano, 1899 y cfr. E. PROTO en *Rassegna crit. lett. ital.*, VI (Napoli, 1901), páginas 127-145. Sobre León Hebreo, EDM. SOLMI, *Benedecto Spinoza e L. E.*, estudio sobre una fuente italiana del spinozismo, Módena, 1903; cfr. G. GENTILE en *Critica*, II, págs. 313-319.

Sobre J. C. Scaligero, ÉUG. LINTIILHAC, *Un coup d'État dans la république des lettres: Jules César Scaliger, fondateur du classicisme cent ans avant Boileau* (en la *Nouvelle Revue*, 1890, t. LXIV, págs. 333 346, 528-547): sobre Fracastoro, GIUSSEPE ROSSI, *Girolamo*

*Fracastoro in relazione all'aristotelismo e alla scienza nel Rinascimento*, Pisa, 1893; sobre Castelvetro, ANT. FUSCO, *La poetica di Ludovico Castelvetro*, Napoli, 1904; sobre Patrizzi, ODONE ZENATTI, *Fr. Patrizzi, Orazio, Ariosto e Torquato Tasso*, etc. (Verona. Por la boda de Morpurgo-Franchetti, s. a.).

III. — Para este período de fermentación: H. VON STEIN, *Die Entstehung der neueren Æsthetik*, 1886; K. BORINSKI *Die Poetik der Renaissance und die Anfänge der litterarischen Kritik in Deutschland*, Berlín, 1886 (esp. cap. último); del mismo autor, *Baltasar Gracian u. die Hofliteratur in Deutschland*, Halle a. S. 1894; B. CROCE, *I trattatisti italiani del Concettismo e B. Gracian* (en *Atti dell'Acc. Pont.* vol. XXIX, ahora en *Problemi di Estetica*, páginas 209-345), Napoli, 1909; *Elisabethan critical essays*, edited with an introduction by G. GREGORY SMITH, Oxford, 1904, 2 vols.; *Critical essays of the seventeenth Century*, edited by. J. E. SPINGARN, Oxford, 1908, 2 vols.; LEONE DONATI, *J. J. Bodmer und die italienische Litteratur* (en el vol. *J. J. Bodmer Denkschriftz CC. Geburtstag*, Zurich, 1900; págs. 241-312), y cfr. *Problemi di Estetica*, páginas 371-980.

Para BACON, K. FISCHER, *Franz Baco von Verulam*, Leizig, 1856 (segunda edic. 1875), c. 7; P. JACQUINET, *Fr. Baconis in re litteraria iudicia*. París, 1863 — para Gravina, EM. REICH, *G. V. Gravina als Æsthetiker* (en los Rendic. de la Acad. de Viena, vol. CXX, 1890); B. CROCE. *Di alcuni giudizi sul Gravina considerato come estetico*, Florencia, 1801 (en *Miscellanea d'Ancona*, págs. 456-464, y ahora en *Problemi di Estetica*, págs. 360-370). — Para DU BOS MOREL, *Étude sur l'abbé Du Bos*, Paris, 1849, P. PETENT, *J. B. Dubos*, Tramelan, 1902 —; para Bouhours, DONCIEUX, *Un jésuite homme des lettres au XVII[e] siècle*, París, 1886 —; sobre la polémica Bouhours-Orsi, F. FOFFANO, *Una polémica nel Settecento*, en *Ricerche letterarie*, Livorno, 1897, págs. 313-332; A. BOERI, *Una contèsa letteraria franco-italiana nel secolo XVIII*, Palermo, 1900 (cfr. *Giornale storico della lett. ital.*, XXXVI, págs. 255-256); B. CROCE, *Varietà di storia dell' Estetica* 55 §§ 1-2 en *Rass. crit. lett. ital.* cit., IV, 1901, páginas 115-126, y ahora en *Problemi di Estetica*, págs. 346-359.

IV. — Sobre el cartesianismo en la literatura, E. KRANTZ, *L'Esthétique de Descartes étudiée dans les rapports de la doctrine cartésienne avec la littérature classique française au XVII[e] siècle*, París, 1882; v. también el cap. sobre André, págs. 311-341, y la introducción de V. COUSIN a las *(Euvres philosophiques du p. André*, París, 1843. Sobre Boileau, BORINSKI, *Poetik d. Renaiss*, c. 6, páginas 314-329; F. BRUNETIÈRE, *L'Esthétique de B.* en la *Rev. d. deux mondes*, 1.º Junio 1899.

Sobre los estéticos intelectualistas ingleses, ZIMMERMANN, ob. citada, págs. 273-301 y VON STEIN, ob. cit., págs. 185-216. Sobre Shaftesbury y Hutcheson, especialmente GID. SPICKER, *Die Philosophie d. Grafen v. Shaftesbury*, Friburgo, 1872. p. IV, sobre el arte y la literatura, págs. 196-233, TH FOWLER, *S. and Hutcheson*, Londres, 1892; WILL. ROBERT SCOTT, *Francis Hutcheson, his life, teaching and position in the history of philosophy*, Cambridge, 1900.

Sobre Leibnitz, sobre Baumgarten y sus contemporáneos escritores alemanes, TH W. DANZEL *Gottsched und seine Zeit* 2.ª edición. Leipzig, 1855; H. G. MEYER, *Leibnitz u. Baumgarten als Begründer der dtschen Æsthetik*. Inauguraldisertation, Halle, 1874, JOH. SCHMIDT, *L. u. B.*, id. 1875; EM. GRUCKER, *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne* (desde Opitz a los suizos), París, 1883; FRIEDR. BRAITMAIER, *Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing*, Frauenfeld, 1888-1889. En éste libro, la primera parte trata de los principios de la Poética y de la Crítica en Alemania, consideradas en su relación con las doctrinas de los escritores clásicos y de los franceses e ingleses; la segunda, de las tentativas de una Estética filosófica y de una teoría poética sobre la base de la psicología de Leibnitz y Wolf, donde se trata largamente de Baumgarten, citando también las dos disertaciones de RAABE, *A. G. Baumgarten Æstheticœ in disciplinœ formam parens et auctor* y PRIEGER, *Anregung u. metaphysische Grundlage d. Æsth. von A. G. Baumgarten*, 1875 (cfr. vol. II, pág. 2). [Posteriorme B. Poppe, *A. G. Baumgarten, Seine Bedeutung und Stellung in der Leibniz-Wolffischen Philosophie und Beziehugen z.* KANT. *nebst Veröffenlichung einer bisher unbekannten Handschrift der Æstetik Baumgarten*. Inaugural-Disertation, Borna-Leipzig, 1007].

V. — Sobre Vico como estético, B. ZUMBINI, *Sopra alcuni principi di critica letteraria di G. B. Vico* (reimp. en *Studi di letter. ital.* Florencia, 1894, págs. 257-268); B. CROCE, *G. B. Vico primo scopritore della scienza estetica*, Napoli, 1901 (refundido en el presente volumen, como ya hemos advertido), v. también G. GENTILE, en *Rass. crit. della lett. ital.* cit. VI, págs. 254-265; E. BERTANA, en *Giora stor. lett. ital.*, XXXVIII, págs. 449-451; A. MARTINAZZOLI, *Intorno alle dottrine vichiane di ragion poetica*, en *Rivista di filos. e sc. aff.* Bol., Julio, 1902 y réplica de B. CROCE, id. Agosto; G. ROSSI, *Il pensiero di G. B. Vico intorno alla natura della lingua e all'ufficio delle lettere*, Salerno, 1991. De la importancia de Vico en la Estética la habia ya señalado C. MARINI, *G. B. Vico al cospetto del secolo* XIX Napoli, 1852, c. 7, § 10. Sobre la influencia de Vico, v. B. CROCE, *Per la storia della Critica e Storiografia letteraria*, Napoli, 1903

(ahora en *Problemi di Estetica*, págs. 423-425 y G. A. BORGESE, *Storia della Critica romantica in Italia*, Napoli, 1905. passim. [Véase, además, sobre el pensamiento de Vico en general, y en particular sobre la Estética, B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Bari; 1911. La copiosa literatura viquiana ha sido dada por B. CROCE, *Bibliografia vichiana*, Napoli, 1904 (extracto de un *Atti dell'Accad. Pont.*, vol. XXXIV) y *Supplemento*, id. 1907, *Secondo supplemento*, 1910. *(Atti* cit. vol. XXXVII y XLI*)* y *Appunti* & en *Critica*, vols. XV-XIX].

VI. — Sobre las doctrinas literarias de Conti, G. BROGNOLIGO, *L'opera letteraria di A. Conti* en *Arch. veneto*, 1894, vol. I, páginas 152-209; sobre Cesarotti, VITT. ALEMANNI, *Un filosofo delle lettere*, vol. I, Torino, 1804; sobre Pagano, B. CROCE, *Varietà di storia dell'Estetica* § 3, *Di alcuni estétici italiani della seconda metà del secolo* XVIII [en *Problemi di Estetica*, págs. 381-400].

Sobre las estéticas alemanas, además de las citadas historias generales, R. SOMMER, *Grundzüge einer Geschichte der dischen Psychologie u. Æsthetik von Wolff-Baumgartem bis Kant-Schiller*, Würzburg, 1892. Muy inferior, M. DESSOIR, *Geschichte d. neueren dtschen Psychologie*, 2.ª ed., Berlín, 1897 (public. únicamente la primera mitad, que llega a Kant inclusive).

Sobre Sulzer, BRAITMAIER, ob. cit., II, págs. 55-71; sobre Mendelssohn, íd. págs. 72-279; sobre Elías Schlegel, ob. cit. I, págs. 249 y siguientes. Sobre Mendelssohn, cfr. también TH. WILH DANZEL, *Gesammelte Aufsätze*, ed. Jahn, Leipzig, 1855, págs. 85-98; KANNEGIESSER, *Stellung Mendelssohns in d. Gesch. d. Æsth.*, 1868. Sobre Riedel, K. F. WIZE, *F. J. Riedel u. seine Æsthetik*, diss., Berlín, 1807. Sobre Herder, CH. JORET, *Herder et la reinaissance littéraire en Allemagne au* XVIII *siècle*, Paris, 1875; R. HAYM, *H. nach seinen Leben u. seinen Werken*, 2 vols., Berlín, 1880; G. JACOBI, *H's u. Kants Æsth.*, Leipzig, 1907. Sobre las ideas de Hamann y Herder en torno al origen de la poesía, CROCE, en *Critica* IX (1911), páginas 469-472, y ahora en *Conversazioni critiche*, I, págs. 53-58. Para la historia de la Lingüística, TH. BENFEY, *Geschichte d. Sprachwissenschaf in Deutschland*, Munich, 1869, introd.; H. STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache im Zusammenhange mit d. letzen Fragen alles Wissens*, Eine Darstellung, Kritik und Fortenwicklung der vorzüglichsten, Ansichten, 4.ª ed., Berlín, 1888.

VII. — Sobre Batteux, E. v. DANCKELMANN, *Charles Batteux, sein Leben u. sein æsthetisches Lehrgebäude*, Rostock, 1902. Sobre Hogarth, Burke y Home, cfr. ZIMMERMANN, ob. cit., págs. 223-273 y BOSANFQET, ob. cit., págs. 202-210. Sobre Home especialmente,

J. WOHLGEMUTH, *H. Homes Æsthetik*, Rostock, 1894; W. NEUMANN, *Die Bedeutung Homes für d. Æsthetik, u. sein Einfluss. auf. dtschen Æsthetick*, Halle, 1894. Sobre Hemsterhuis. ÉM. GRUCKER, *François H., sa vie et ses œuvres*, Paris, 1866.

Sobre Winckelmann, GOETHE, *W. u. sein Jahrhundert*, 1805, (en *Werke*, ed. Goedeke, vol. XXXI); C. JUSTI, *W. u. seine Zeitgenossen*, 2.ª ed., Leipzig, 1898. Una crítica de la teoría de Winckelmann puede verse en H. HETTNER, *Revue moderne* de 1866. Sobre Mengs, ZIMMERMANN, obra citada, 338-355. Sobre Lessing, TH. WILH DANZEL, *G. E. Lessing sein Leben und seine Werke*, Leipzig, 1849-1853; KUNO FISCHER, *Lessing als Reformator d. dtschen Literatur*, Stuttgart, 1881; EM. GRUCKER, *Lessing*, París, 1891; ERICH SCHMIDT, *Lessing*, 2.ª ed., Berlín, 1899; K. BORINSKI, *Lessing*, Berlín, 1900.

Sobre Spalletti, B. CROCE, *Var.* cit. [y ahora en *Problemi di Estetica*, págs. 392-398]; sobre Meier, Hirth y Goethe, DANZEL. *Goethe und die Weimarsche Kunstfreunde in ihrem Verhältniss z. Winckelmann*, en *Gessamm. Aufs*, págs. 118-145. Sobre la Estética de Goethe especialmente WILH BODE, *Goethes Æsthetik*, Berlín, 1901.

VIII. — De la Estética de Kant hay muchísimas exposiciones críticas, también, en italiano; v., por ej., O. COLECCHI, *Questioni fitosofiche*, Napoli, 1843, vol. III; C. CANTONI, *E. Kant*, Milano, 1884; volumen III. En alemán especialmente H. COHEN, *Kants Begründung der Æsthetik;* Berlín, 1889; también es notable el capitulo de SOMMER, ob. cit., págs. 437-352. Puede, quizás, ocupar de todo el amplio tratado de VICTOR BASCH, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, Paris, 1896. Cfr., a prop. de una trad. italiana de la *Kr. d. Urth.*, B. CROCE, en *Critica*, V (1907), págs. 160-164 [ahora en *Saggio sullo Hegel e alti scritti di storia de la filosofia*, Bari, 1903, páginas 335-342].

Para las lecciones de Kant y los precedentes históricos de la *Critica del juicio* (fuera de las disertaciones de H. FALCKENHEIM, *Die Entstehung der kantische Æsthetik*, Heidelberg, 1890 y de RICH. GRUNDMANN, *Die Entwickl. d. Æsth. Kants*, Leipzig, 1893, definitivo, y OTTO SCHLAPP, *Kant's Lehre vom Genie und die Entstehung d. Kritik d. Urtheilskraft*, Gottinga, 1901.

IX. — Para todo este periodo, además de las historias generales citadas, que tratan de él con amplitud, v. TH. WILH. DANZEL, *Ueber den gegenwärtigen Zustand d. Philosophie d. Kunst u. ihre nächste Aufgabe* (en la rev. *Zeitschr. f. Phil.* de Fichte de 1844-1845 y reimp. en *Gesammelte Aufsätze*, págs. 1-84): trata de Kant, de Schiller, de Fichte, de Schelling, de Hegel y más especialmente de Solger, págs. 51-84, — HERM. LOTZE, *Gcschihte der Æsthetik in*

*Deutschland*, Munich, 1868 (en la colección de la Historia de las ciencias en Alemania, publicada por la Real Academia de Ciencias de Munich): el primer libro, historia de los conceptos generales desde Baumgarten a los herbartianos; el segundo, historia de los particulares conceptos estéticos fundamentales; el tercero, contribución a la historia de la teoría de las artes —. ED V. HARTMANN, *Die deutsche Æsthetik s. Kant* (1.ª parte histórico-crítica de la Estética), Berlin, 1886, dividida en dos libros. El primero examina la doctrina de los principios estéticos, y después de una introducción sobre la fundación de la Estética filosófica por Kant, trata de la Estética del contenido, subdividida en la del idealismo abstracto (Schelling, Schopenhauer, Solger, Krause, Weisse, Lotze), y en la del idealismo concreto (Hegel, Trahndorff, Schleiermacher, Deutinger, Oersted, Vischer, Zeising, Carriere, Schasler), de la Estética del sentimiento (Kirchmann, Wiener, Norwicz), de la Estética de la forma, subdividida en formalismo abstracto (Herbart, Zimmermann), y formalismo concreto (Köstlin, Siebeck). El segundo libro se refiere a los problemas especiales más importantes.

Sobre la Estética de Schiller especialmente, entre muchas monografías, DANZEL, *Schillers Briefwechsel mit Körner*, *en Ges. Aufs.*, págs. 227-244; G. ZIMMERMANN, *Versuch einer schillerschen Æsthetick*, Leipzig, 1889; F. MONTARGIS, *L'Esthétique de Schiller*, París 1890; el cap. de SOMMER, ob. cit., págs. 365-432; V. BASCH, *La poétique de Schiller*, París, 1901.

Sobre la Estética del romanticismo, R. HAYM, *Die romantische Schule*. Ein Beitrag z. Geschichte d. dtschen Geistes, Berlin, 1870 (cfr. sobre Tieck, lib. I; sobre Novalis, lib. III; sobre la crítica de los dos Schlegel, 1. II y 1. III, c. 5); N. M. PICHTOS, *Die Æsthetick Aug., W. v. Schlegel in ihrer geschichtlichen Entwickelung*, Berlín, 1893. Sobre la Estética de Fichte, G. TEMPEL, *Fichtes Stellung zur Kunst*, Metz, 1901.

Sobre la de Hegel, DANZEL, *Ueber d. Æsthetik der hegelschen Philosophie*, Hamburgo, 1944; R. HAYM, *Hegel u. seine Zeit*, Berlín, 1857, págs 433-443; J. S. KEDNEY, *Hegels Æsthetics. A critical exposition*, Chicago, 1885; KUNO FISCHER, *Hegels Leben u. Werke*, Heidelberg, 1898-1901, caps. 38-42, págs. 811-947; J. KOHN, *Hegels Æsthetik*, en la *Zeitschrift für Philosophie*, 1992, vol. 120, cuaderno II, V. también B. CROCE, *Ciò che è vivo e ciò che è morto della filosofia di Hegel*,, Bari, 1907, cap. 6 [2.ª edi. en el vol. cit. *Saggio sullo Hegel*].

X. — Para la Estética de Schopenhauer, FR. SOMMERLAD, *Darstellung u. Kritik. d. œsth*; *Grundanschaungen Sch.s*, diss. Giessen, 1895; ED. V. MAYER, *Schop.s Æsthetik u. ihr Verhältniss z. d.*

*æsth. Lehren Kants u. Schellings*, Halle, 1897; ETT. ZOCCOLI, *L'Estetica di A. Sch: propedeutica all'Estetica wagneriana*, Milano, 1901; G. CHIALVO, *L'Estetica di A. Sch.*, ensayo explicativo crítico, Roma, 1905.

Para la Estética de Herbart, además de ZIMMEEMANN, ob. citada, páginas, 754-804, O. HOSTINSKY, *Herbarts Æsthetik in ihrer grundlegenden Theilen quellenmässig dargestellt u. erläutert*, Hamburgo. — Leipzig, 1891.

XI. — Para la Estética de Schleiermacher, los más amplios tratados son el de ZIMMERMANN, 609-634, y el de VON HARTMANN, páginas 156-169. [Añádase Cecilie Dentice, *Schleiermacher*, Palermo, 1918.]

XII. — Para la historia de las doctrinas sobre el lenguaje, además de BENFEY, ob. cit., introd., véase MASSIM. L. LOEWE, *Historiæ criticæ grammatices universalis seu philosophicæ lineamenta*, Dresde, 1839; A. F. POTT, *W. u. Humboldt und die Sprachwissenschaft*, int. a la reimp, de la obra *Werschiedenheit d. menschl. Sprachbaues* (2.ª ed., Berlín, 1880, vol. I).

Sobre Humboldt, más especialmente STEINTHAL, *Der Ursprung der Sprache*, págs. 59-81 y la introd. cit. de POTT, *Wilh. v. Humboldt u. die Sprachwisseuschaft*. [Palermo, 1918].

XIII. — Para este período, también muy extensamente, VON HARTMANN, obra cit., 1. I. Más sumariamente, MENÉNDEZ Y PELAYO, t. IV (primera ed.), vol. I., caps. 6-8..

Para la doctrina de las Modificaciones de lo bello, ZIMMERMANN, obra cit., págs. 715-444; SCHASLER, ob. cit., §§ 517-546; BOSANQUET, obra cit., cap. 14, págs. 393-440; y mas minuciosamente, VON HARTMANN, 1. II, parte, 1.ª, págs. 363-461.

Para la historia de lo Sublime, v. también F. UNRUH, *Der Begriff des Erhabenen seit Kant*, Königsberg, 1898 — del humorismo, confróntese B. CROCE, *Dei varî significati della parola Umorismo e del suo uso nella critica letteraria*, en *Journal of comparative Literature*, New York, 1903, núm. III [y en *Problemi di Estetica*, páginas 275-286]; F. BALDENSPERGER, *Les définitions de l'humour* en *Études d'histoire littéraire*, París, 1907 —; para el concepto de lo gracioso, F. TORRACA, *La grazia secondo il Castiglione e secondo lo Spencer* (en MORANDI, *Ant. della crit. lett. ital.*, 2.ª ed. Città di Castello, 1885, págs. 440-444); F. BRAITMAIER, ob., cit., II, págs. 166-167.

XIV. — Para la historia de la Estética francesa en el siglo XIX, la mejor exposición está en MENÉNDEZ Y PELAYO, t. III, v. II, capítu-

los 3-9; íd. caps. 1-2, también buenas advertencias sobre los estéticos ingleses.

Para los estéticos italianos de la primera mitad del siglo XIX, KARL WERNER, *Idealistische Theorien des Schöncn in d. italienischen Philosophie des neunzehnten Jahrhunderts*, Viena, 1884 (de los Actos de la I. R. Accad. de Viena). Sobre Rosmini en particular, P. BELLEZZA, *Antonio Rosmini e la grande questione letteraria del secolo* XIX (en la col. *Per Antonio Rosmini nei primo centenario*, Milán, 1897, vol. I, págs. 364-385). Sobre Gioberti, AD. FAGGI, *Vinc. Gioberti esteta e letterato*, Palermo, 1901 (de los Atti della R. Accad. de Palermo, s. III, vol. IV); [y las recientes monografías de C. SGROI, Firenze, 1921, y de S. CARAMELLA in *Giornale critico della filosofia italiana*, a II, 1920]. Sobre Delfico, G. GENTILE, *Dal Genovesi al Galluppi*, Napoli, 1903, cap. II. Sobre Leopardi, E. BERTANA, en *Giorn. stor. lett. ital.* XLI, págs. 193-283; R. GIANI, *L'Estetica nei pensieri di Giacomo Leopardi*, Torino, 1904 (cfr. G. GENTILE, *Critica*, II, págs. 144-147). V., además, el libro cit. de A. ROLLA y CROCE, cit., donde hay un catálogo de libros italianos de Estética del siglo XIX. [*Problemi di Estetica.* págs. 401-415.]

Sobre las teorías de los románticos italianos, F. DE SANCTIS, *La Poetica del Manzoni*, en *Scritti varí*, ed. Croce. I, págs. 23-45, y del mismo autor *La letteratura italiana nel secolo* XIX, ed. Croce, Napoli, 1897; sobre Tommaseo, págs. 233-243; sobre Cantú, páginas 244-273; sobre Berchet, págs. 479-493; sobre Mazzini, págs. 424-441. Sobre Mazzini especialmente, F. RICIFARI, *Concetto dell'arte e della critica letteraria nella mente di G. Mazzini*, Catania, 1896. Para todos, G. A. BORGESE, *Storia della critica romantica in Italia*, cit.

XV. — Para la vida de De Sanctis y para la bibliografía de sus obras, *Scritti varí*, ed. Croce, II, págs. 267-308 y el vol. *In memoria di Francesco de Sanctis*, a cura di M. Mandalari, Napoli, 1884.

Sabre De Sanctis como crítico literario, P. VILLARI, *Commemorazione*, y A. C. DE MEIS COMMEM, en el vol. cit., *In memoria;* MARC MONNIER, en la *Revue d. deux mondes*, 1 Abril 1884; PIO FERRIERI, *Fr. d. S. e la critica letteraria*, Milano; 1888; B. CROCE, *La critica letteraria*, Roma, 1896, c. 5 [reimpreso en *Primi saggi*, Bari, 1919]. *Fr. de S. e i suoi critici recenti* (en *Atti dell'Accad. Pontan.*, vol. XXVIII [y otros escritos, todos reimpresos en el *Saggio sullo Hegel*, § cit., y *una famiglia di patrioti* e *altri saggi*, Bari, 1919]; S. A. BORGESE, ob. cit., cap. ulti., y *passim* [véase, para una indicación completa y razonada, B. CROCE, *Gli scritti di F. de S. e la loro varia fortuna*, Bari, 1917].

XVI. — Sobre la última fase de la Estética metafísica, G. NEUDECKER, *Studien z. Geschichte d. dtschen Æsthetik s. Kant*, Würzburg, 1878, que expone y critica en particular Vischer (autocritica), Zimmermann, Lotze, Köstlin, Siebeck, Fechner y Deutinger. Sobre Zimmermann, VON HARTMANN, ob. cit., págs. 267-304; cfr. BONATELLI, en *Nuova Antologia*. Octubre, 1867. Sobre Lotze, FRITZ KOGEL, *Lotzes Æsthetik*, Gottinga, 1886 y A. MATAGRIN, *Essai sur l'Esthétique de Lotze*, Paris, 1901. Sobre Köstlin, VON HARTMANN, páginas 204-317. Sobre Schasler, el mismo, págs. 248-252 y BOSANQUET, págs. 414-424. Sobre Hartmann, AD. FAGGI, *Ed. H. e l'Estetica tedesca*, Firenze, 1895. Sobre Vischer, M. DIEZ, *Friedrich Vischer u. d. æsth. Formalismus*, Stuttgart, 1889.

Sobre estéticos franceses e ingleses, además de MENÉNDEZ Y PELAYO, l. c., para Ruskin, J. MILSAND, *L'Esthétique anglaise, étude sur J. Ruskin*, Paris, 1864 y R. DE LA SIZERANNE, *Ruskin et la religion de la Beauté*, 3.ª ed., París, 1898; cfr., parte III. Sobre Fornari, V. IMBRIANI, *Vito Fornari estetico* (reimp. en *Studî letterarî e bizzarrie satiriche*, ed. Croce, Bari, 1907), Sobre Tari, NIC. GALLO, *Antonio Tari*, estudio crítico, Palermo, 1884, y CROCE, en *Critica* V, (1907) [ahora en la *Letteratura della nuova Italica*, vol. I].

XVII. — Para la Estética positivista, MENÉNDEZ Y PELAYO, obra citada, IV (primera edicion), vol. II, págs. 120-136, 326-369 y N. GALLO, *La scienza dell'arte*, Torino, 1887, caps. 6-8, págs. 162-216.

XVIII. — Sobre Kirchmann, VON HARTMANN, págs. 253-265. Sobre algunos estéticos alemanes recientes, cfr. HUGO SPITZER, *Kritische Studien z. Æesthetik der Gegenwart*, Leipzig, 1897. Sobre Nietzsche, ETTORE G. ZOCCOLI, *Fed. Nietzsche*, Módena, 1898, páginas 268-344. JUL. ZEITLER, *Nietzsches Æsthetik*, Leipzig, 1900. Sobre Flaubert, A. FUSCO, *La teoria del arte de Gustavo Flaubert*, Nápoli, 1907; cfr. *Critica*, VI (1908), págs. 125-138. Sobre libros de Estética publicados en los diez últimos años del siglo XIX, LUC. ARRÉAT, *Dix années de philososophie 1891-1900*, Paris, 1901, páginas 74-116. Una referencia a la estética alemana contemporánea puede verse escrita por K. GROOS en la obra *Die Philosophie Beginn des XX Jahrh*, editada por W. Windelban, Hidelberg, 1904 1905. Para los libros de Estética de los últimos años v. la revista *La Critica*, dirigida por B. Croce (Nápoles), I. 1903, en cont. que atiende a tal producción [y crf. *Conversazioni critiche*, cit., I, 1-113]. Desde 1906 se publica en Stuttgart (ed. F. Enke) una *Zeitschrift für Æsthetik und Allgemeine Kunstwissenschaft*, bajo la dirección de Max Dessoir.

XIX. — Es general en las historias de la Estética que se descuide o se presente erróneamente la historia de los problemas particulares. Véanse los embarazos de ED. MÜLLER. *Gesch.*, cit., II, pref., págs. VI-VIII, sobre relaciones del tratado histórico de la Retórica con el de la Poética. Otros agregan la Retórica a las artes especiales o a la técnica artística; otros llaman problemas especiales a las doctrinas de las Modificaciones de lo Bello y de lo Bello de la Naturaleza (en sentido metafísico); otros hablan de las cuestiones sobre los géneros o sobre la clasificación de las artes, así como incidentalmente y sin indicar la relación que tienen con el problema estético principal.

§ 1. Sobre la historia de la Retórica en sentido antiguo, RICH. VOLKMANN, *Die Rethorik der Griechen und Römer in systematischer Uebersicht dargestellt*, 2.ª ed., Leipzig, 1885, de importancia capital; A. ED. CHAIGNET, *La Réthorique et son histoire*, París, 1888, obra rica de noticias, pero desordenada y con el preconcepto de que la Retórica es todavía un cuerpo justificable de ciencia. Especiales, CH. BENOIST, *Essai historique sur les premiers manuels d'invention oratoire, jusqu'à Aristote*, París, 1846; GEORG THIELE, *Hermagoras, Ein Bertraig z. Geschichte d. Rethorik*, Strasburgo, 1893. Hace falta una histora de la Retórica en los tiempos modernos. Para las críticas de Vives y de otros españoles, MENÉNDEZ Y PELAYO, ob. cit., III, págs. 211-300 (2.ª ed.). Para Patrizzi, B. CROCE, *F. Patrizzi e la critica della Rettorica antica*, en el vol. *Studî* en honor de A. Graf, Bergamo; 1903. [*Probl. d'Est.*, págs. 297-308].

Para la Retórica como teoría de la forma literaria en la antigüedad, VOLKMANN, ob. cit., págs. 393-566, CHAIGNET, ob. cit., páginas 413-539; también EGGER, passim, y SAINTSBURY, lib. I y II. Para confrontación, PAUL REYNAUD, *La Réthorique sanskrite exposée dans son développement historique et ses rapports avec la Rhétorique classique*, París, 1884. Para la Edad Media, COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, vol. I y SAINTSBURY, libro III. También en este segundo significado falta una historia de la Retórica, es decir, de sus vicisitudes en los tiempos modernos. Sobre su última forma y la teoría de Gröber, B. CROCE, *Di alcuni principî di sintassi e stilistica psicologiche del Gröber* en *Atti dell'Accad. Pont.*, volumen XXIX, 1899; K. VOSSLER, en *Literaturblatt für germ. u. roman. Philogie*, 1900, número 1; B. CROCE, *Le categorie rettoriche e il prof. Gröber* en *Flegrea*, Abril, 1900; cfr. VOSSLER, *Positivismo e idealismo nella scienza del linguaggio*, trad. ital., Bari, 1908, páginas 48-61. [Véase ahora para todo esto *Problemi di Estetica*, páginas 143-171.] Referencias muy incompletas sobre la historia del concepto de metáfora en A. BIESE, *Philosophie d. Metaphorischen*, Hamburgo-Leipzig, 1893, págs. 1-16, que tiene, sin embargo, el mé-

rito de haberse dado cuenta de la importancia de las ideas de Vico sobre el particular.

§ 2. Para la historia de los géneros literarios en la antigüedad, las ob. cit. de MÜLLER, EGGER, SAINTSBURY y la copiosa literatura sobre la Poética aristotélica, y como término de confrontación para la Poética sánscrita, v. SYLVAIN LEVI, *Le théâtre indien*, Paris, 1890, especialmente págs, 11-152. Para la Poética medioeval, MARI, *I trattati medievali di ritmica latina*, Milano, 1899 y la edición reciente del mismo autor, *Poetica magistri Johannis Anglici*, 1901.

Para la historia de los géneros en el Renacimiento, esp. SPINGARN, obra citada, I, c. c. 3-4; II, c. 2; III, c, 3, y MENÉNDEZ PELAYO, BORINSKI y SAINTSBURY, vol. II, passim.

Más especialmente, sobre Pedro Aretino, DE SANCTIS, *Storia della letteratura italiana*, II, págs. 122-144; A. GRAF, *Attraverso il Cinquecento*, Torino, 1888, págs. 87-167; K. VOSSLER, *P. A.'s künstlerisches Beknntniss*, Heidelberg, 1901 — sobre Guarini, V. ROSSI- *B. Guarini e il Pastor Fido*, Torino, 1886, págs. 238-250 — sobre Scaligero, LINTILHAC, *Un coup d'État*, cit. — sobre las tres unidades, L. MORANDI, *Baretti contro Voltaire*, 2.ª ed., Città di Castello. 1884: BREITINGER, *Les unités d'Aristote avant le Cid de Corneille*, 2.ª ed , Ginebra-Basilea, 1895; J. EBNER, *Beitrag s. einer Geschichte d. dramatischen Einheiten in Italien*, Munich, 1898 — sobre las polémicas españolas en torno a la comedia, los escritos de A. MOREL FATIO, sobre los defensores de la Comedia y sobre el *Arte nuevo* en *Bulletin hispanique* de Burdeos, vols. III y IV. — sobre las teorías dramáticas, ARNAUD, *Les théories dramatiques au XVII^e siècle, Étude sur la vie et les œuvres de l'abbé D'Aubignac*, París, 1888; PAUL DUPONT, *Un poète philosophe au commencement du XVIII^e siècle, Houdar de la Motte*, París, 1898; ALFREDO GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia nel secolo XVIII*, parte 1.ª (1700-1750), Cremona, 1901 — sobre la hisioria de la poética francesa, F. BRUNETIÈRE, *L'évolution des genres dans l'histoire de la littérature*, París, 1890, t. I, int. «*L'évolution de la critique depuis la Reinassance jusqu'à nos jours*» — sobre la inglesa, PAUL HAMELIUS, *Die Kritik in. d. engl. Literatur des 17 u. 18 Jahrh.*, Leipzig, 1897 y el denso capítulo en GAYLEY-SCOTT, obra citada, págs. 383-422, ensayo de un libro sobre el tema. Para el periodo Romántico, A. MICHIELS, *Histoire des idées littéraires en France au XIX^e siècle, et de leurs origines dans les siècles antérieurs*, 4.ª ed., París, 1863; para Italia, G. A. BORGESE, ob. cit.

§ 3. Para la historia inicial de la distinción y clasificación de las artes, véase la lit. cit. sobre Lessing y el *Laocoonte* con las notas de Blümner. Para la histozia subsiguiente, H. LOTZE, *Geschichte*, cit. libro III; MAX SCHASLER, *Das System der Künst begrün-*

*deten Gliederungsprincip*, 2.ª ed., Leipzig-Berlin, 1881, introd.; ED. HARTMANN, *Deutsche Æsth. s. Kant*, libro II, parte II, especialmente, pág. 524-580; V. BASCH, *Essai sur l'Esth. de Kant*, págs. 483-496.

§ 4. Para la doctrina de los estilos en la antigüedad véase VOLKMANN, ob. cit., págs. 532-566 —. La historia de la gramátiea y de las partes del discurso está tratada con amplitud en lo que se refiere a la antigüedad greco-romana, en las obras de LAUR. LERSCH, *Die Sprachphilosophie der Alten*, Bonn, 1838-1841 y mejor todavía, STEINTHAL, *Geschichte* cit., vol. II. Sobre Apollonio Discolo, cfr. EGGER, *Apollon Dyscole*, París, 1854. Para la historia de la Gramática en la Edad Media, CH. THUROT, *Extraits de divers manuscrits latins pour servir à l'histoire des doctrines grammaticales au Moyen âge*, París, 1869. Para los tiempos modernos, C. TRABALZA, *Storia della Grammatica italiana*, Milano, 1908. [Cfr. CROCE, *Conversazioni critiche*, cit. I, 97-105]. Para la historia de la Crítica, véanse los libros cit. en el § 2 y B. CROCE, *Per la storia della Critica e della Storiografia literaria*, que contiene ejemplos relativos a Italia [*Prob. di Est.*, págs. 419-448], y para las teorías de la reciente crítica francesa, ÉM. HENNEQUIN, *La critique scientifique*, París, 1888 y ERN. TISSOT, *Les évolutions de la critique française*, París, 1890. — En torno al concepto de «romanticismo», G. MUONI, *Note per una Poetica storica del Romanticismo*, Milano, 1906, confróntese B. CROCE, *Le definizioni del Romanticismo*, en *Crítica*, IV, páginas 241-245 [y en *Problemi di Estetica*, págs. 285-294].

---

# REPERTORIO

## DE AUTORES CITADOS EN LA «HISTORIA»

---

# ÍNDICE

Páginas

SEGUNDA PARTE

# HISTORIA DE LA ESTÉTICA

Páginas

Páginas

BIBLIOTECA MODERNA
DE
FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

CROCE

ESTÉTICA
: SEGUNDA EDICIÓN ESPAÑOLA :

SE IMPRIMIÓ
EN LA
TIPOGRAFÍA ARTÍSTICA
CERVANTES, 28. — MADRID
EN
: : : 1926 : : :

FRANCISCO BELTRÁN
EDITOR
PRÍNCIPE, 16 :: MADRID

